

PRÉSENCE DU CINÉMA

11

FÉVRIER 1962



OTTO PREMINGER

PRÉSENCE DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA

DIRECTION
Alfred EIBEL

RÉDACTION
Jean CURTELIN
Michel MOURLET

Le Numéro : 4 NF (Étranger 4,50 NF)

ABONNEMENT

France ★ Union Française : 6 Mois : 23 NF — 12 Mois : 45 NF
Étranger : » : 27 NF — » 51 NF

ADRESSER LETTRES, CHÈQUES OU MANDATS A :

PRÉSENCE DU CINÉMA 25, Passage des Princes - PARIS-2^e - C. C. P. Paris 11056-71

PARAIT LE QUINZE DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

Philippe DEMONSABLON	L'oiseleur inspiré	1
Alain ARCHAMBAULT, Jacques LOUR-CELLES et Michel MOURLET	Entretien avec Otto Preminger	3
Gérard LEGRAND	Otto Preminger ou la persistance d'un regard	23
Jean WAGNER	Pendant le tournage d'EXODUS	32
Marc C. BERNARD	EXODUS	33
Roger FERDINAND	L'affaire CARMEN JONES	40
Michel MOURLET	De Velasquez à Picasso, ou de Bizet à Preminger	43
Document : Extrait du découpage d'AUTOPSIE	D'UN MEURTRE	49
Biofilmographie d'Otto Preminger		54
FILMS	DIAMANTS SUR CANAPE.	
Marc C. BERNARD	TIR AU FLANC 62.	
Jean CURTELIN	LE CID.	
Claude-Jean PHILIPPE		

ILLUSTRATIONS

Couverture : Otto Preminger pendant le tournage d'EXODUS.	19
Jean Seberg, Richard Widmark et Finlay Currie, dans SAINTE-JEANNE	20
Maggie Mc Namara et William Holden, dans LA LUNE ÉTAIT BLEUE	20
Johanna Matz et Hardy Krüger, dans DIE JUNGFRAU AUF DEM DACH	37
Dorothy Dandridge et Harry Belafonte, dans CARMEN JONES (Cliché J.-J. Pauvert)	38
Eva Maria Saint et Jill Haworth dans EXODUS	

L'OISELEUR INSPIRÉ

par Philippe DEMONSABLON

Ce sont de singuliers rapports qu'entretient Preminger avec ses personnages : voilà bien de ceux qui défient l'invention d'un scénariste, et la plupart seraient dérisoires venant d'un romancier, fût-il le meilleur. La démarche n'est pas d'abord celle d'un moraliste, mais il serait injuste de la dire inspirée par la seule recherche de prétextes à mise en scène, et c'est plutôt la notion de personnage qu'il va nous falloir préciser à cette occasion. Comparant entre eux les différents films de Preminger, nous y remarquons la persistance moins de certains thèmes dramatiques, que de certains types de **situations** propres à étudier certaines réactions, à observer certains gestes : la vertu dramatique de la drogue dans **L'Homme au Bras d'Or**, comme, dans **Angel Face**, de l'obsession criminelle ou, dans **Whirlpool**, de l'emprise hypnotique, est de susciter certaines manifestations psychologiques. Encore l'indépendance que sans fard étalent les films de Preminger entre l'élément dramatique (l'intrigue, le récit) et l'élément psychologique (les gestes, les mouvements, les réactions) nous invite-t-elle à pousser plus avant l'analyse. Si le romancier, si le scénariste appliqué prend soin de mêler l'un à l'autre ces éléments et les étayer l'un sur l'autre, justifiant par quelque élément psychologique des développements dramatiques qui à leur tour l'autorisent à d'autres notations psychologiques, tout se passe au contraire comme si Preminger dédaignait ces jeux de construction et ne voyait dans l'intrigue que l'**occasion** de provoquer des gestes qui seuls retiennent son attention. Aussi ai-je tout à l'heure parlé de manifestations psychologiques et non de psychologie : il s'agit d'instantanés, non d'étudier l'évolution des personnages. D'où cet aspect particulier des films de Preminger : liaisons rapides, les changements de lieu marquant autant d'arêtes dans le déroulement du récit, la progression finalement remplacée par une suite de scènes fermées sur elles-mêmes et douées de leur seule progression interne, tension, paroxysme, chute et repos. On voit bien là par où Preminger dépasse le naturalisme, dont il a, pourtant, cette froide passion de précision, ce refus de **construire** les personnages, ce goût d'accumuler les observations, comme ferait un entomologiste. Mais enfin ces gros insectes sont déroutants, et voici qu'il les agace et guette leurs sursauts. Le détachement qu'il y paraît mettre n'est qu'une liberté qu'il s'accorde par surcroît, une feinte laissant à sa proie l'illusion de la liberté : la longueur de la ligne au bout de laquelle il a ferré sa prise. Il n'y a pas d'expérience ni d'observation objective en ce domaine : pas un plan, pas une scène de Preminger ne cherche à nous persuader qu'il puisse y en avoir.

C'est sans doute à la conscience aiguë de ce fait que Preminger doit de donner à ses œuvres un équilibre, à vrai dire inconcevable, entre les exigences contraires du réel et de l'artifice.

Ce qui frappe le plus dans cet homme est son intelligence. D'où vient qu'il demeure ambigu ? C'est que cette lucidité ne prétend pas s'appliquer seulement à l'exercice le plus efficace de son art : elle se prend à réfléchir aux moyens mêmes de cet art. Il semble qu'ici le geste créateur procède à la fois d'une intention, et de l'espoir qu'une intention nouvelle apparaisse dans le geste à mesure qu'il s'achève : l'image naissant du trait, et pas seulement le trait d'une image entièrement préconçue. C'est ce dépassement du projet par la création que Preminger paraît rechercher le

plus dans la création. L'art est multiple plutôt qu'impur ; son mode est l'ambiguïté, le malentendu — mais ici l'idée du malentendu accompagne sans cesse ce que l'art exprime naturellement par malentendu — comme si l'outil s'incorporait à la matière qu'il façonne. Il est oiseux de se demander s'il y faut voir plus de rouerie ou de sincérité ; car si toute création est tricherie, cette tricherie change de nature dès l'instant qu'elle s'avoue et se pose en règle essentielle de la création. Alors l'artiste ne triche qu'en apparence, c'est avec les apparences qu'il triche pour exprimer une vérité poétique et morale. Ainsi l'ambition de Preminger n'apparaît pas fondamentalement différente de celle de Rossellini, sa virtuosité même n'est qu'un filet aux mailles plus serrées jeté sur des hasards concertés. Plus qu'à sa virtuosité, plus qu'à son goût du jeu, je suis sensible à ce qui s'y cache d'inquiétude et de volonté de provoquer l'invisible, d'amener à se produire quelque rencontre fortuite entre l'attention et l'inattention.

Preminger connaît assez les ressources de son art pour s'épargner la bassesse de dire. Il ne va pourtant point parer l'image d'une ambiguïté que l'image n'a nul besoin de réclamer car elle lui appartient d'abord. C'est une tout autre ambiguïté que promet la présence, distincte et simultanée, de l'acteur et du personnage ; l'art du metteur en scène consiste à souligner ce décalage pour l'amener ensuite à s'effacer en quelques instants privilégiés. Une scène n'est pas trop pour obtenir l'inflexion d'un regard, pour surprendre l'ébauche d'un geste aussitôt repris ou contrarié, par lequel l'acteur (ou le personnage ?) va s'abandonner, se trahir. Ainsi bien des scènes, et des plus saisissantes, restent-elles en marge de l'action dramatique, ou plutôt dessinent-elles une nouvelle action, plus intense que l'autre. Tout est bon dans cette poursuite opiniâtre des manifestations les plus fragiles que guette la caméra sur l'acteur absent de son geste, comme dépassé par la force qui le meut : sans doute Jean Simmons ne savait-elle pas ce qu'elle jouait dans *Angel Face*, et je n'admirerais pas tant *Whirlpool* si je n'y trouvais la certitude que la sujétion hypnotique de Gene Tierney est aussi celle qu'il arrive à Preminger d'imposer à ses acteurs. Procédé extrême, et des acteurs plus nuancés demandent plus de subtilité : nul hypnotisme pour Jean Seberg, mais on devine bien à la façon dont notre homme la dirige, cette même intention de mener l'acteur au-delà de ce qu'il a conscience d'exprimer.

Longtemps l'objet joua un rôle dans ces moments où l'acteur débordait le contour du personnage. Feuille de papier froissée, téléphone, disque, Preminger s'ingéniait à semer des objets sous les pas de ses personnages pour les éveiller à leur choc, et qu'un empêchement de la matière répondît à l'abstrait de leur itinéraire. Mais l'acteur seul importe, et depuis quelques années nous avons vu ce grand metteur en scène résigner tout ce qui pouvait détourner d'eux l'attention, ne voulant plus enfin que prendre aux sortilèges de la forme la réalité la moins préméditée, et n'exprimer plus qu'à travers l'acteur le réel par l'artifice, la tension par le repos, la durée par les équilibres les plus transitoires. Il y emploie autant de lucidité que de rectitude. Et Cocteau me fournit là-dessus la plus sagace des conclusions : « Il ne faut pas confondre l'intelligence adroite à duper son homme, et cet organe dont le siège n'est nulle part et qui nous renseigne sans appel sur nos limites. Nul qui puisse les escalader. L'effort s'y devinerait. Il soulignerait davantage le faible espace dévolu à nos voltes. C'est à cette faculté de nous mouvoir dans cet espace que le talent se prouve. »

P. DEMONSABLON.

ENTRETIEN AVEC OTTO PREMINGER

par Alain ARCHAMBAULT, Jacques LOURCELLES et Michel MOURLET

— Quels sont, à votre avis, dans le travail du metteur en scène, les éléments les plus importants ?

— Premièrement, l'histoire, deuxièmement, les acteurs ou plus précisément les personnages du film représentés par les acteurs, troisièmement, la caméra, et je préfère que l'on ne remarque pas la caméra.

— En vertu de quoi choisissez-vous les histoires que vous vous proposez de tourner ?

— Je ne peux pas faire un film si je ne suis pas enthousiasmé par l'histoire. La première des choses, pour moi, c'est d'aimer vraiment une histoire et des personnages. La période où l'enthousiasme est le plus nécessaire est celle de l'élaboration, avant le tournage. Après, bien entendu, il y en a beaucoup d'autres. Mais je crois que je ne peux faire quelque chose que lorsque je suis réellement intéressé. C'est la raison pour laquelle j'ai traité tant de sujets différents. Parce que je change. Je vis et mon intérêt change. Je vis dans ce temps, donc, naturellement, l'histoire à l'intérieur de ce temps m'intéresse. Il faut tomber amoureux de l'histoire. Comment ? Je n'en sais rien, je ne peux m'analyser. Je suis envahi par le film comme par les gens. Il n'y a pas de formule, ni de système. Je ne pense jamais d'avance si un film peut être un succès ou non. Je ne crois pas qu'on puisse calculer ça.

— On peut être attiré par quelqu'un pour une raison ou pour une autre ?

— Les raisons sont mélangées. Généralement, si la première impression est mauvaise, que ce soit une femme ou un homme, vous n'aurez jamais la chance d'analyser son côté intellectuel. C'est la même chose avec une histoire. Vous

êtes d'abord fasciné. C'est dangereux, parce que vous risquez de surestimer l'histoire de la même façon que vous pouvez surestimer un homme ou une femme si vous êtes trop fasciné. Alors vous l'analysez, vous essayez de la définir. Ferai-je ce film, ou non ? J'y pense longuement, j'arrive à me faire une idée. J'ai lu l'histoire d'*Exodus* sur manuscrit chez mon frère, qui est représentant de la maison où ce livre a été publié. Je l'ai lu toute la nuit, et le matin j'ai dit à mon frère : « Je veux faire ce film ». Il m'a répondu : « Tu ne peux le faire, les droits appartiennent à la M.G.M. ». J'ai dit : « Il faut que je le fasse ». Je suis allé à la M.G.M. ; j'ai acheté les droits du livre avant qu'il ne soit publié, puis le livre est devenu un grand succès et la M.G.M. a été désolée de m'en avoir cédé les droits. J'étais fasciné par l'idée d'une nouvelle nation et aussi, parce que je suis juif, il y avait certainement une raison émotionnelle. J'aurais tourné ce film, même s'il avait été plus difficile. Je l'aurais tourné parce qu'il me fascinait réellement, au-delà de toutes les difficultés matérielles. D'autres histoires, comme *Anatomy of a Murder*, je les ai lues très souvent, jusqu'à ce que j'aie été vraiment captivé. J'ai lu *Anatomy of a Murder*, et j'ai d'abord été intéressé intellectuellement par le thème de base. Je n'ai pas été immédiatement fasciné. Vous ne pouvez pas énoncer de règle, c'est comme la vie.

Tout ce que je puis dire, c'est que je choisis mon sujet uniquement pour l'intérêt que j'y porte, mon intérêt personnel. Qu'il soit bon ou non, public ou non, je n'en sais rien et ne veux pas le savoir. On ne peut pas déterminer à l'avance s'il est bon ou mauvais, on s'en apercevra s'il donne un bon ou un mauvais film. Je n'ai pas d'autre formule, je ne peux jamais juger à l'avance si le public l'aimera. Tout ce que je sais, c'est que moi je l'aime et que si j'arrive à bien faire mon film, à bien exprimer mon sujet à l'écran, alors le public devrait aussi l'aimer, c'est mon principe.

— *L'intérêt que vous portez à certains personnages ne pourrait-il pas être un fil conducteur dans vos films, une idée de départ ?*

— Je ne dirais pas peut-être pas une idée de départ, mais il est de fait que l'accent mis sur les gens m'intéresse au plus haut point. Ce qui m'intéresse dans une histoire, ce n'est rien d'autre que les gens et parfois peut-être les idées, mais non la trame des événements. Naturellement, quand je dirige, ou quand je travaille à un scénario, c'est aux personnages que j'accorde le plus d'importance. Et si quelqu'un prend la peine de voir certains de mes films, il peut trouver entre eux une certaine similitude. Je suis assez suffisant pour croire que mes films expriment ma personnalité, aussi différents qu'ils puissent être. Il y a en eux quelque chose de commun. J'essaie de ne pas le rendre évident. Je déteste les metteurs en scène qui travaillent pour l'effet. Je crois que les bons metteurs en scène essaient de ne pas trop faire d'effet. La meilleure mise en scène est

celle que vous ne remarquez pas. Mais je pense que si vous regardez plusieurs films d'un metteur en scène, et si c'est un vrai metteur en scène, qu'il soit bon ou mauvais, vous découvrirez que ses bonnes ou ses mauvaises qualités se reproduisent de film en film.

— *Vous concevez donc de la même manière un film d'aventure, un drame policier, un western ou une comédie ?*

— C'est toujours plus ou moins la même chose, comme l'écriture d'un peintre. Sans vouloir me comparer à Picasso — bien que j'aimerais — je veux dire que n'importe quelle peinture de Picasso, qu'elle date de 1910 ou de cette année, qu'elle soit réaliste, cubiste ou semi-abstraite, vous pourrez toujours y reconnaître Picasso, parce qu'il est un grand peintre. De même pour le metteur en scène, bien qu'il ne soit pas un créateur complet, puisqu'il doit composer avec les acteurs, avec les scénaristes, avec certains problèmes juridiques, avec les techniciens. Mais je crois que de toute manière, on le reconnaîtra s'il a une personnalité.

— *Vous pouvez donc choisir un scénario dont la trame est insuffisante, à condition que les personnages et leurs relations vous intéressent ?*

— Oui, je crois que je ferais le film quand même. Presque tous les sujets ont été traités. C'est impossible d'inventer une nouvelle situation, une nouvelle comédie ou une nouvelle histoire d'amour. Mais les gens, eux, sont toujours nouveaux et si vous modifiez un peu l'univers qui les entoure, cela devient une nouvelle chose fascinante, c'est ce qui m'intéresse. Dans la vie, je rencontre des gens différents, variés, et j'aime qu'ils le soient.

— *Collaborez-vous étroitement à l'élaboration du film : scénario et découpage ?*

— Si vous êtes metteur en scène de théâtre, vous collaborez aussi avec l'auteur. Vous lui suggérez des changements, vous essayez la pièce en dehors de la ville, et là vous la modifiez encore. Je veux dire que le bon metteur en scène de théâtre dirige non seulement les acteurs, mais aussi l'auteur de la pièce. Il est toujours l'esprit mouvant de l'entreprise. A plus forte raison le metteur en scène de cinéma.

— *La quantité assez importante de procès qu'il y a dans vos films : Angel Face, St Joan, The Court Martial of Billy Mitchell, Anatomy of a Murder, correspond-elle à une situation que vous recherchez ou bien ne s'agit-il que de coïncidences de scénario ?*

— C'est vrai, je ne l'avais jamais remarqué ! Eh bien, je pense que, en quelque sorte, un procès est une situation dramatique.

— L'existence de ces procès dans vos films ne correspond-elle pas à la volonté d'introduire une idée morale : une sorte de lucidité impartiale qui sait que tout le monde a raison ?

— Dans *Anatomy of a Murder*, en effet, le seul film où je me sois occupé de la Justice, j'ai tâché de dire qu'il n'y a pas de vérité absolue, et qu'il est mieux de libérer un criminel que de le condamner s'il y a le moindre doute sur sa culpabilité.

— Vous aimez aussi faire tourner un personnage sous un projecteur pour en montrer les différentes facettes. Vous le mettez en procès. C'est-à-dire que vous montrez le pour et le contre, mais sans dire s'il a raison ou tort, en disant simplement qu'il est comme il est.

— Parce que je laisse la conclusion au public.

— Les héros d'Exodus, Jeanne d'Arc, Billy Mitchell sont des « leaders ». Ne portez-vous pas un intérêt spécial à ce type de héros ?

— En effet, je m'intéresse à des gens de cette sorte. Billy Mitchell était un individu qui a osé lutter contre toute l'armée. Et il avait raison. Le conflit engagé par un individu contre la Société est tout aussi intéressant que le conflit d'une petite nation contre un groupe de puissances telles que la Grande-Bretagne et les Nations-Unies qui, toutes, au début, étaient opposées à la fondation de l'Etat d'Israël. De ce type de lutte naît le drame et il intéresse donc quelqu'un qui aime porter le drame à l'écran. Cela existe dans les petits et dans les grands films. Par exemple, mon prochain film — un tout petit film en noir et blanc — est l'histoire d'un enfant de trois ans. Ou peut-être est-ce plutôt l'histoire de la mère de cet enfant. Car les circonstances sont intéressantes par la personnalité de la mère. C'est une femme qui est tombée amoureuse d'un homme marié, trois ou quatre ans auparavant, et elle en a eu un enfant illégitime. Cet enfant disparaît pendant six heures. Durant les recherches, la police se dit que peut-être l'enfant n'existe pas et que tout s'est passé dans l'imagination de la femme. Ça ne pourrait pas arriver pour une femme qui vit normalement dans notre Société. Elle se serait mariée, aurait eu une maison, un mari. Alors, les policiers lui demandent qui est le père de l'enfant. Elle veut d'abord taire son nom parce qu'il est marié. Puis elle le fait venir dans une autre ville et lui dit : « L'enfant a disparu et je vais appeler la police ». L'homme prend peur, à cause de sa

famille. Il répond : « Si la police me demande, je lui dirai que je ne vous connais pas, que je ne connais pas l'enfant ». Et la mère, soudain, se rend compte qu'elle se trouve dans une situation où elle n'a aucune preuve de l'existence de son enfant. Le drame naît de ce conflit entre une personne et la Société.

— *Voudriez-vous nous parler plus en détail d'Exodus ?*

— C'est une histoire énorme, mais c'est aussi l'histoire de cinq ou six personnages que je suis jusqu'au bout. Le thème en est la libération d'Israël, la naissance de la nation israélienne. Je ne montre pas tout Israël, mais seulement un groupe de gens qui passent et qui contribuent particulièrement à cette entreprise. Ils sont le symbole de tous les autres. Harry, est le leader d'un certain groupe de gens qui se sont enfuis d'un camp de concentration anglais et qui, finalement, font une grève de la faim. Mais c'est seulement un épisode qui symbolise toute la lutte. Je montre aussi le conflit entre deux frères dont l'un est un révolutionnaire tranquille, et l'autre un terroriste. C'est aussi le symbole de ce qui est arrivé en Israël où maintenant tous les Juifs travaillent dans le même esprit, après avoir eu recours — ce qui est très caractéristique du caractère national juif — à différentes méthodes pour parvenir à leurs fins. Il y avait les terroristes qui professaient que tous les Anglais devaient être tués, et il y avait un autre groupe qui prétendait qu'on pouvait aussi réussir par des négociations. J'ai donc montré les représentants de chacun de ces groupes, et comment en fait ils ont chacun contribué à cette réussite. J'ai appris, je crois, dans mes recherches, que les deux étaient nécessaires. Les Anglais ne seraient pas partis uniquement par le fait des négociations. Ils ne seraient peut-être pas partis non plus s'il n'y avait eu que des terroristes, parce qu'ils auraient rendu les Anglais plus vindicatifs et que ce serait devenue une guerre. Il y a aussi une infirmière américaine. A l'origine, les Américains étaient tous pour les Arabes. L'Américain normal du Middle-West n'a jamais été sympathisant pour les Juifs. Sans être activement anti-sémite comme Hitler, il ressentait ce que dit cette infirmière : « Je ne me sens pas à l'aise avec les Juifs ». Dans la plupart des endroits en Amérique, il n'y a pas de Juifs, ou très peu. On les considère comme un peu étranges. Et au début, ce personnage représente cet état d'esprit. Puis, au fur et à mesure du déroulement des événements, les Américains sont devenus de plus en plus favorables aux Juifs, en ce qui concerne la naissance d'Israël, parce qu'il y a une ressemblance avec la révolution américaine. Après tout, il n'y a pas si longtemps que les Américains ont été libérés eux aussi de la domination anglaise. Donc, ils manifestent pour les Juifs une certaine sympathie, et mon infirmière aussi, qui représente l'Amérique. J'ai également dans le film deux représentants du peuple anglais. Un général, homme très honnête, comme beaucoup d'Anglais l'étaient. Je m'en suis aperçu au cours de mes recherches. J'ai même cité sans le dire certains discours de Ben Gourion, où il disait que beaucoup de soldats et de fonctionnaires britanniques s'étaient comportés de façon très humaine. Ils aidaient les réfugiés, en dépit de la politique très stricte de leur gouvernement. Et j'ai un autre officier anglais qui, lui, est anti-sémite comme beaucoup d'Anglais l'étaient aussi, et beaucoup de Fran-

gaïs. Il disait que tous les Juifs devaient être renvoyés en Allemagne. Enfin, il y a un jeune Juif interprété par Sal Mineo, qui est le produit d'un ghetto, d'un camp de concentration. Je montre comment ce garçon est pourri, incapable de comprendre l'humanité du fait qu'il a juré de défendre sa vie contre l'ennemi, qu'il s'est battu pour sa vie dans les égouts du ghetto et qu'il a vécu dans les rues. Tout ce qu'il sait, quand il arrive en Israël, bien qu'il ne soit qu'un enfant, c'est qu'il veut tuer l'oppresseur, et il devient un terroriste, ce qui est très normal. Il apprend peut-être quelque chose au cours de l'histoire mais seulement à la fin. Les Anglais, même s'ils essaient d'être honnêtes, parce que cette histoire est encore très récente, éprouvent à son égard un dégoût. Un critique du *London Times* a dit quelque chose qu'il pensait très intelligent : « Cet homme n'est pas bon pour les Juifs, c'est un terroriste. Il a tué dix-neuf Anglais à Londres dans une explosion ». Je n'ai pas voulu faire un portrait de ce qui est bon pour les Juifs. J'ai voulu faire un film où je racontais l'histoire et les événements caractéristiques de l'histoire. Ces gens qui venaient des camps de concentration ne se sentaient pas cléments. Ils sentaient seulement que s'ils voulaient survivre, ils devaient tuer. Que pour posséder leur propre pays, ils devaient en chasser les Anglais. Cela ne faisait rien que ce fût bon pour les Juifs ou pas. C'était ainsi. J'ai seulement essayé d'expliquer pourquoi c'était ainsi. L'une des principales scènes du film est l'interrogatoire au cours duquel le jeune Juif raconte sa jeunesse, et comment il a été « utilisé » par des Allemands homosexuels quand il était enfant. Et l'on comprend que ce garçon n'a pas de sentiments. Par exemple, au cours d'une autre scène, une jeune fille qu'il rencontre sur le bateau qui le ramène au Danemark, lui raconte que sous l'occupation allemande, tous les Juifs danois devaient porter l'étoile jaune. Or, le roi est sorti, portant une étoile jaune. Et ce garçon, venu d'un camp de concentration, dit : « Mais pourquoi a-t-il fait ça ? ». Il ne peut pas le comprendre, il ne peut pas comprendre la pitié. Et la fille répond : « Peut-être est-ce ce qui ne va pas en vous ». Naturellement, une histoire telle que celle-ci devait être composée d'épisodes choisis. Si j'avais voulu peindre les dix-huit mois qu'a duré cette lutte, le film aurait duré vingt heures. Or, il ne dure que trois heures et demie. Pourtant, les huit personnages ne sont pas seulement des symboles. Ce sont de vraies personnes dont les rapports les uns vis-à-vis des autres sont représentés de façon concrète. Ce qui m'a intéressé, c'est que par leur condition, par leur vie, par leur chemin et par leur but, ces gens soient placés dans des circonstances semblables à d'autres circonstances telles que la Révolution française ou n'importe quelle autre révolution, en particulier la lutte pour l'indépendance américaine.

— *Préférez-vous subordonner l'acteur au personnage ou le personnage à l'acteur ?*

— En général, je ne pense pas à l'acteur personnellement, je pense d'abord au personnage dans le scénario. Quand je lis une histoire, d'abord, très souvent, je vois des acteurs possibles, et je tâche de les engager. Quelquefois, l'histoire me fait aussi penser décidément à quelques acteurs, mais je préfère ne pas penser à eux jusqu'à ce que le scénario soit terminé. Parce que je n'aime pas l'influence d'un acteur sur le travail que je fais avec l'écrivain : en effet, il y a

le danger qu'au lieu d'écrire le personnage, le caractère, on écrive un rôle pour un acteur que nous connaissons. Donc, une fois le scénario terminé, je choisis les acteurs le mieux que je peux parmi les acteurs disponibles. Malheureusement, on n'a pas toujours l'acteur que l'on veut, parce qu'il y a des questions de temps, de contrat, ou autres engagements, qui interviennent. Il arrive aussi que je veuille un acteur pour un rôle et qu'il ne lui plaise pas.

— *Dans ces conditions, vous ne demandez pas à l'acteur une fois engagé son opinion sur le script ?*

— Jamais je ne discute du script avec un acteur. J'aime qu'il le connaisse, je ne veux pas qu'il l'accepte parce qu'il veut jouer un rôle, ou à cause de moi. Mais il doit se rendre compte que c'est un manuscrit que j'ai approuvé, et c'est un manuscrit qu'il ne peut pas changer. Beaucoup d'acteurs aiment changer le script. Je ne suis pas tyrannique. Si un acteur me dit : « C'est plus facile pour moi de dire : Bonjour, que : Hello », et si ce n'est pas important pour la scène, je l'admets. Mais si cela touche le contenu vrai, un point important de la scène, je dois protester. Cela doit être tel que cela a été décidé à l'avance. Il n'est pas question de le changer sur le plateau pour convenir à l'acteur.

— *Comment dirigez-vous les acteurs : par l'amitié, par la persuasion, par la violence ?*

— Si je vois qu'un acteur — que ce soit une vedette ou un figurant — fait un effort, tâche de travailler, je suis très patient. S'il est mou et nonchalant, je suis très impatient et très rude. Je répète trois ou quatre semaines seulement avant le tournage. Les acteurs et moi sommes assis toute la journée et nous lisons le script. Je l'explique et ils me posent des questions. Ainsi nous le mettons en forme, parce que je préfère que l'acteur ait l'impression d'avoir contribué à quelque chose. Même si je le guide, je préfère qu'il pense que c'est son idée. Je crois qu'il travaillera mieux que s'il pense que c'est moi qui le lui ai demandé.

Il y a des metteurs en scène qui se bornent à dire aux acteurs : « Asseyez-vous ici, asseyez-vous là, levez-vous », et qui laissent l'acteur jouer les indications portées au script. Mais cela n'est pas de la mise en scène. C'est quelque chose que le régisseur peut faire. Ce n'est pas de la direction d'acteurs. La direction d'acteurs, en fait, ce sont des choses physiques, apparemment sans importance, parce que c'est seulement une question de dynamique. Il est aussi bien de parler haut que de parler bas, du moment que vous changez souvent. De même qu'il est aussi bien de s'asseoir que de se lever, de bouger que de rester immobile. Ce qui importe, c'est la façon dont vous distribuez cette dynamique. Mais ce qui importe surtout, c'est la manière de créer des relations entre les gens pour qu'ils puissent tranquillement s'installer ensemble. Et le metteur en scène a ce pouvoir quelquefois sans que les acteurs le sachent, quelquefois même sans que lui-même le sache. Cette manière de « moudre » ensemble est pour moi la partie la plus fascinante de la direction des acteurs.

— Lorsque vous choisissez l'acteur et l'actrice qui conviennent, savez-vous s'ils vont s'accorder ?

— C'est un instinct, vous savez. Si cela ne marche pas, on doit changer d'acteur. Mais en général, je possède un instinct, et aussi le pouvoir de « moudre ». Très peu d'acteurs ont une forte personnalité et combattent. S'ils combattent, je peux rompre avec eux. Mais c'est une chose dont le metteur en scène ne peut pas prendre l'entière responsabilité.

— Préférez-vous ces acteurs à forte personnalité ?

— Je les préfère, le défi est là. Ils sont peut-être plus difficiles à diriger, mais si vous parvenez à les persuader, alors vous aurez un effet plus fort que lorsque vous persuadez un acteur de faible personnalité. En général je n'ai de difficulté avec aucun acteur. Parce que, au départ — je parle des acteurs importants — quand un acteur accepte un rôle dans un de mes films, il connaît mon travail et je connais le sien. Il y a un respect mutuel. Et le plus souvent, l'acteur veut jouer. Un acteur qui sent, le metteur en scène essaie de le comprendre, de l'aider. A moins qu'il ne soit complètement stupide, il n'est jamais capricieux ou difficile.

Toutefois, comme je vous le disais, il y a des metteurs en scène qui ne contribuent en rien au jeu d'un acteur mais seulement à l'ensemble du film, et ce sont quand même de bons films. Par exemple, il y a des metteurs en scène qui ont un système. Ils répètent et répètent une scène sans dire à l'acteur pourquoi, et ce jusqu'à ce que la scène soit exactement comme ils le désirent. Quand William Wyler a tourné *Mrs. Minniver*, il travaillait pour la première fois avec Walter Pidgeon, qui, à cette époque, était une très grande vedette. Il a tourné une même scène quatre-vingt-cinq fois. A la fin, Walter Pidgeon lui a dit : « Je vous admire beaucoup, Willy, et j'aimerais travailler encore avec vous, mais si vous ne me dites pas pourquoi je recommence, je ne crois pas que j'améliore mon jeu. Cela me tue. Je crois que dans la deuxième prise j'étais meilleur que dans la quatre-vingt-cinquième, et probablement meilleur que dans la soixante-douzième que vous avez choisie ». Et Wyler lui a répondu : « Je vais vous montrer que vous avez tort ». Il lui a montré la deuxième, la soixante-douzième et la quatre-vingt-cinquième prise, et il lui a fallu admettre que Wyler avait raison. Cela prouve simplement que chaque directeur a un système différent.

C'est seulement en regardant les gens travailler que vous pouvez voir s'ils contribuent au film et dans quelle mesure ils sont honnêtes. Je veux dire que beaucoup de metteurs en scène jouent la comédie de la grandeur et pensent que seuls eux comptent. Cecil B. DeMille, partout où il allait, se faisait accompagner par un homme avec une chaise. Quand il voulait s'asseoir, l'homme lui tendait la chaise. Les gens étaient très impressionnés. Et c'était très fou. Un jour, quelqu'un a donné vingt dollars à cet homme pour qu'il lui laisse porter la chaise. Et quand Cecil B. DeMille a voulu s'asseoir, il s'est arrangé pour qu'il s'assoie par terre.

— Combien de prises faites-vous en général ?

— Cela dépend entièrement de l'acteur. J'apprends très vite les faiblesses et les forces de l'acteur. Certains acteurs sont meilleurs s'ils peuvent tourner immédiatement après les répétitions, d'autres ont besoin de nombreuses prises pour devenir sûrs d'eux, les acteurs de théâtre en particulier, qui ont l'habitude de six semaines de répétitions. Ils peuvent être de meilleurs acteurs, mais ils ont besoin de davantage de prises. D'autres encore ne peuvent pas répéter. Il faut les prendre avec la caméra. Souvent, je fais signe à mon cameraman pour qu'il arrête le moteur ; les acteurs croient qu'ils tournent, alors qu'ils font seulement une répétition. Ils pensent que j'ai fait vingt prises alors qu'en fait, sur les vingt, on en a juste pris une quand j'ai fait un signe à mon opérateur. Il faut tenir compte aussi de l'humeur des acteurs. Je me souviens par exemple de Kim Novak, dans *The man with a golden arm*. Elle était terriblement timide. C'était son second film, elle n'avait pas d'expérience. Je dois dire que Sinatra a été merveilleux, parce que généralement, il déteste que l'on fasse plusieurs prises. Mais elle avait parfois besoin de vingt prises, jusqu'à ce qu'elle oublie d'avoir peur.

— Le fait que vous ayez utilisé trois fois Dana Andrews signifie-t-il une volonté de votre part ou est-il dû aux circonstances ?

— C'est plutôt pour des raisons de circonstances. Cela se situe à un moment où beaucoup d'hommes étaient à la guerre. De plus, nous étions tous deux sous contrat à la 20th Century Fox. J'aime, le plus souvent, travailler avec de nouveaux acteurs, bien qu'à ce moment-là j'aie fait plusieurs films avec Gene Tierney. Mais elle, je l'aime beaucoup. J'aime aussi beaucoup Dana Andrews.

— Vous intéressez-vous de très près à la façon d'habiller les acteurs et les actrices ?

— Absolument. A mon avis, chaque détail doit être contrôlé par le metteur en scène. Dans *Anatomy of a Murder*, par exemple, j'avais engagé Lana Turner, qui est une très bonne et très vieille amie à moi, pour jouer le rôle de la femme. C'est la femme d'un officier américain, qui ne gagne pas beaucoup d'argent. Je suis allé moi-même dans un magasin où cette femme était censée aller, et j'ai choisi un pantalon. Naturellement, cela ne pouvait aller pour Miss Turner. Elle a dit : « Je ne porterai pas ça ». Je l'ai écoutée et j'ai répondu : « Vous le porterez, parce que je l'ai choisi ». Et elle : « Je ne le porterai jamais ». J'ai dit : « Vous avez le choix. Ou vous portez le pantalon et vous jouerez le rôle, ou vous ne le jouerez pas ». Alors, elle s'est mise à pleurer, et m'a envoyé son impresario. J'ai dit à l'impresario : « Si je dirige le film, elle doit porter les vêtements que j'ai choisis. Ce n'est pas un film d'Hollywood. Si elle veut, elle peut partir, je la laisse ». Il a pensé que je plaisantais et a répondu : « D'accord,

alors elle abandonnera ». J'ai dit « D'accord » et personne ne le croyait, ni surtout la Columbia qui voulait des vedettes. J'ai engagé une fille inconnue, Lee Remick, qui a eu un grand succès. Elle est maintenant une star. Ce n'est pas que je sois obstiné à propos d'un détail, mais je crois que c'est important. C'est nécessaire. Je pense que les détails comptent. Il n'est pas possible de passer outre.

— *Que pensez-vous des théories de l'Actor's Studio ?*

— Je crois que chaque école est bonne, et je crois aussi que lorsque vous quittez l'école, vous devez cesser d'être un élève. L'erreur des acteurs de l'Actor's Studio, non pas les bons mais les médiocres, c'est qu'alors qu'ils travaillent déjà en tant qu'acteurs, alors qu'ils sont payés, ils jouent encore comme des élèves. Ils veulent que le metteur en scène remédie à leur manque de maturité. C'est ce contre quoi je m'élève. Je pense que toute école est bonne parce que vous pouvez apprendre à vous connaître vous-même, à connaître vos moyens, qui sont votre corps et votre personnalité. Mais quand vous quittez l'école, vous ne devez plus y penser. De même, quand vous avez appris à écrire à l'école, une fois que vous avez quitté l'école, vous ne devez plus y penser, vous devez écrire. C'est ce que beaucoup d'acteurs oublient. Peut-être aussi pour la publicité.

— *La mise en scène sert-elle à illustrer une histoire, ou bien est-elle un acte de création et de connaissance complet ?*

— Elle sert à raconter une histoire. Mais, pour bien la servir, elle a aussi une valeur de création en soi. En d'autres termes, si l'histoire est contée par deux metteurs en scène différents, le résultat peut être aussi différent que si elle était écrite par deux écrivains différents. Si vous voulez, le metteur en scène, rien que par son interprétation, peut considérablement modifier l'histoire. En soi, la mise en scène est tout aussi importante, quelquefois même plus importante que l'histoire. Je crois cependant qu'il est préférable qu'elle soit soudée à l'histoire. Le metteur en scène devrait être au service de l'histoire et, ce faisant, il peut être un créateur.

— *Ce que vous venez de dire confirme ce que vous disiez de l'égalité des genres.*

— Mon travail est aussi dur, aussi intéressant sur une petite comédie que sur un grand sujet, parce que le travail de détail est le même, il ne dépend pas de l'histoire. Naturellement, il est souvent plus passionnant de travailler sur une histoire comme *Exodus* ou *Sainte Jeanne*, que de travailler sur *The Moon is Blue*, à cause des limites d'une petite histoire. Si *Sainte Jeanne*, par exemple, est plus important, plus intéressant à faire, et pour quelques spectateurs

intelligents à voir, que *The Moon is Blue*, c'est parce que, bien que ce soit le travail effectif qu'on tire du sujet qui compte, et non le sujet, l'approche en est différente, et par conséquent le travail mieux inspiré. Mais il n'en reste pas moins qu'Ernst Lubitsch, qui n'a fait presque exclusivement que des petites comédies, est un meilleur metteur en scène que Cecil B. DeMille, qui n'a fait que d'énormes films. Mon admiration pour Lubitsch, connaissant le travail d'un metteur en scène, est bien plus grande que pour Cecil B. DeMille. En dépit du fait que Lubitsch n'a jamais gagné un Oscar, parce que les Oscars s'attachent de préférence aux grands effets, je crois que Lubitsch a plus contribué à l'art du cinéma que Cecil B. DeMille. Je serai probablement tué si vous écrivez cela, mais vous pouvez l'écrire de toutes façons, je m'en fiche, parce que c'est tout à fait vrai. Je pense que le fait qu'un metteur en scène ait à sa disposition cent mille figurants ne le rend pas plus grand. Mais comme je l'ai déjà dit, vous ne pouvez juger le travail du metteur en scène que si vous le regardez. Si vous aviez vu Lubitsch travailler, et Cecil B. DeMille, ou Mr. Stevens, ou Mr. Billy Wilder, ou Mr. William Wyler, ou n'importe quel metteur en scène, vous seriez capable alors de vous faire une idée sur leur vraie contribution.

— *Comment intervient le décor dans votre conception de la mise en scène ?*

— Je travaille très attentivement au décor. Je travaille sur tout. Tout. C'est la part de l'amusement, du jeu, si vous contrôlez tout. Pourtant, je ne pense pas que pour le résultat final, le décor, les vêtements soient aussi importants que les acteurs ou l'histoire. Sur la scène oui. Parce que j'aime le décor de théâtre très irréaliste, très parcimonieux : deux chaises, une lumière. Mais au cinéma, la caméra est un médium réaliste. Vous devez filmer un décor, que vous tourniez en décor naturel ou sur un plateau, aussi vrai que possible, parce que la caméra est réaliste. Naturellement, le décor joue un rôle. Je travaille beaucoup aux scènes, je discute des couleurs, car même pour un film en noir et blanc, les couleurs à mon avis sont importantes, parce qu'elles donnent une certaine humeur aux acteurs. L'acteur est très assujéti à ce qui l'entoure. Non pas que vous le voyiez, vous spectateur, puisque le brun, le vert de cette chaise seront tout gris. Il y aura seulement une petite différence de « valeur ». Mais pour l'acteur qui est assis sur la chaise, c'est différent. Si je faisais tout gris, ce serait pareil sur la photo, mais si je donne à l'acteur une chaise comme celle-ci, avec des fleurs, cela lui donnera un sens des réalités, qui, en quelque sorte, sera reflété dans son jeu.

— *Quelle est votre part de travail au niveau de la photo ?*

— Je ne fais pas les détails, mais je demande au cameraman de rendre l'ambiance de la scène. Naturellement, le mouvement de la caméra n'est pas du ressort du cameraman. Il est complètement dirigé par le metteur en scène. Très peu de gens savent cela. La plupart pensent que derrière la caméra il y a

seulement un cameraman. Il en va de même pour le montage. Le monteur se borne à couper le film physiquement. Le metteur en scène lui donne chaque forme. Ce qui est très bien, c'est lorsque vous trouvez un cameraman ou un monteur avec qui vous vous trouvez en harmonie, parce que vous avez besoin de gens qui vous comprennent ou que vous comprenez pour établir les éclairages et les angles de caméra de la façon que vous voulez. Ils apprennent à vous comprendre, et très bientôt se créent de bonnes relations. C'est le même genre de collaboration qu'il faut avoir avec un écrivain ou un acteur.

— Ces problèmes de la photographie nous amènent à vous poser la question traditionnelle du cinémascope. Préférez-vous faire des films en cinémascope ou en format normal ?

— Je crois que les critiques, en France particulièrement, et en Europe, ont un point de vue très arbitraire et contre la couleur et contre le cinémascope. Mon film *Exodus* est plus grand que le cinémascope. Il est en 70 mm. Je crois qu'il y a des histoires qui sont mieux en cinémascope. Vous pouvez montrer non seulement les personnages, mais aussi les arrière-plans, le contexte. Une autre histoire aura besoin seulement d'un écran normal. De même pour la longueur du film. En Europe, beaucoup de gens disent que certains films sont trop longs. Cela n'a pas de sens. Il y a des romans de Zola qui sont très longs et des romans de Sagan qui sont très courts.

— Comment concevez-vous le rôle de la musique dans vos films ?

— Je surveille la musique de très près. J'ai un système qui est différent de celui de tous les autres metteurs en scène. D'habitude on engage le compositeur quand le film est fini et il écrit la partition en quatre semaines. Mon système est d'engager le compositeur avant de commencer le film. Il est toujours avec moi sur le plateau. Il a la possibilité pendant des mois d'étudier mon travail et de se plonger dans l'atmosphère. Il apprend certaines choses à propos des acteurs. Le disque d'*Exodus* est un best-seller depuis des semaines en Amérique, même avant la sortie du film. Il est d'un jeune compositeur qui n'avait jamais fait cela auparavant. Il en avait été de même pour *Laura*. De même, la chanson de *L'Homme au Bras d'Or* est devenue très célèbre. Pour *Anatomy of a Murder*, Duke Ellington a fait sa première partition de film. Il était aussi sur le plateau, dans le Michigan. Comme il ne pouvait manger les steaks de l'endroit, il commandait ses propres steaks à Chicago et les faisait venir par avion... Il est charmant, merveilleux !

J'aime faire des expériences. J'aime avoir de nouveaux collaborateurs. Je pense que la musique est extrêmement importante. La plupart des musiciens en font trop : au lieu de rendre le sentiment général, l'ambiance de la scène, ils

font la scène en musique. Ils essaient d'écrire une symphonie. Ainsi vous avez deux scènes, l'une est jouée par l'acteur, l'autre est une symphonie. L'ensemble est faux. La musique devrait seulement aider les acteurs, ne devrait pas être séparée. D'autant plus que même quand elle est bien faite par rapport au film, la musique a une valeur aussi par soi-même. Mais la plupart des musiciens font une charge, cela vous blesse, vous ne pouvez écouter le film, vous en êtes distrait, parce qu'il y a un autre intermédiaire pour vous raconter la même histoire. Il ne faut pas raconter l'histoire, il faut seulement la souligner. Je crois que dans cet esprit, le compositeur d'*Exodus* a fait un travail superbe.

— *Vous avez déclaré que vous considériez Laura comme votre premier film ?*

— Oui, parce que les deux ou trois films que j'avais tournés auparavant, étaient sans conséquence. On doit apprendre à faire des films en Amérique et, bien que les conditions de tournage de *Laura* aient été mauvaises, il a été le premier film que j'aie produit et dirigé. Bien que je l'aie tourné dans un grand studio dont M. Zanuck était propriétaire, j'ai travaillé réellement comme directeur et producteur. J'ai eu une influence sur tout. Donc je considère que *Laura* est le premier film où je me sois exprimé.

— *Particulièrement dans les films de cette première période, tels que Angel Face ou Whirlpool, il y a dans le regard porté sur certains objets ou certains êtres un mouvement de fascination. Pouvez-vous nous parler de ces films ?*

— Vous mettez en avant quelque chose qui a l'air très bon, mais ce n'est pas défini. Je ne peux pas en parler parce que c'est trop grand. C'est une idée trop vaste et ce serait prétentieux de ma part de parler en pareils termes de mon œuvre. Et particulièrement de ces films que j'ai presque oubliés. Vous me demanderiez maintenant de vous raconter l'histoire d'*Angel Face*, j'en serais incapable. Parce que ce film, je l'ai fait il y a longtemps et toute ma vie l'a quitté. Bien sûr, je préfère en tout film m'exprimer visuellement plutôt que de m'exprimer par dialogue. Mais malheureusement, beaucoup d'histoires, surtout aujourd'hui, nécessitent des dialogues abondants, ce qui fait qu'il est très difficile de réaliser des films internationaux, car le dialogue perd beaucoup à la traduction. Il faut que vous compreniez aussi que, jusqu'en 1951, la plupart des metteurs en scène et des producteurs ont travaillé comme moi pour une grande compagnie. Cette compagnie était dirigée par un chef de production et, malgré le fait que nous ayons pu faire beaucoup de choses comme nous avons voulu, la marque de la personnalité du chef était là, parce que même notre manière de penser était influencée par l'idée qu'il faudrait plaire au chef. Parce que, si nous n'avions pas plu, nous n'aurions pas pu faire le film. Depuis ce temps, quant à moi, tous mes films, même quand j'ai travaillé pour un autre producteur, ont été mon œuvre. J'ai choisi les histoires, les distributeurs, j'ai eu le contrôle de

la publicité. Tout cela était sous ma responsabilité, et ce n'est pas vrai seulement pour moi, c'est vrai aussi pour Billy Wilder et la majorité des metteurs en scène, qui maintenant sont leurs propres producteurs. Et même s'ils ne sont pas producteurs, ils ont le maximum de pouvoir. Ils sont des créateurs de films. Naturellement, lorsque j'ai tourné *Angel Face* j'ai fait de mon mieux. L'histoire de la naissance d'*Angel Face* est celle-ci. Un homme très riche, propriétaire d'un studio, Mr. Howard Hughes, a téléphoné un jour à M. Zanuck qui me payait chaque semaine 7.000 dollars, et M. Zanuck m'a dit : « Allez à la R.K.O. ». J'y suis allé, et l'on m'a donné un scénario. A quatre heures du matin, j'ai téléphoné à M. Hughes, et je lui ai dit : « Howard, je déteste votre histoire ; s'il vous plaît, ne me faites pas faire ce film ». Il m'a répondu : « Mon ami, j'ai besoin de vous. Vous venez demain matin à mon studio, et vous venez comme Hitler ; le studio sera à vous et vous pourrez engager qui vous voudrez. Et on fera tout comme vous le désirez ». Je ne pouvais pas dire non parce que j'étais sous contrat, et aussi parce qu'il était mon ami. Si je n'avais pas fait le film, Zanuck aurait été fâché. J'ai donc engagé deux écrivains sur le champ et nous avons écrit jusqu'à huit heures du matin. A neuf heures, j'ai tourné les scènes, et chaque jour nous avons procédé de même. Je n'aime pas ce système et je n'y crois pas. C'est un miracle que le film ait eu du succès. J'aime travailler pendant dix mois sur un scénario et après faire la distribution lentement. Ce n'est pas forcément l'assurance d'une réussite, mais cela rend le travail plus « récompensant ».

— Laquelle des deux versions de *The Moon is Blue* préférez-vous ?

— J'aime seulement la version anglaise. Il n'y a pas de différence si l'on considère les plans, mais les acteurs sont différents, sauf mon ami Grégory Ratoff, qui est mort maintenant, et qui jouait le chauffeur de taxi. Quant à Dawn Addams, j'avais fait doubler sa voix. Mais c'est une pièce américaine, typiquement américaine et toute la psychologie, lorsqu'on la traduit en allemand, devient très lourde. La traduction était convenable, était écrite par un grand ami à moi, M. Zupa, qui parle parfaitement bien l'anglais, mais ce n'était pas la même chose.

— Comment avez-vous été amené à tourner *Sainte Jeanne* et ce film tient-il une place particulière dans votre œuvre ?

— Quand j'étais metteur en scène de théâtre à Vienne, j'ai lu pour la première fois, en allemand, la pièce de Bernard Shaw et je l'ai adorée. J'ai tout de suite eu envie de la tourner et j'ai dû attendre vingt-trois ans pour en avoir la possibilité. Je pense que c'est le plus grand chef-d'œuvre jamais écrit pour le théâtre et c'est pourquoi j'ai toujours été intéressé d'en faire cette version filmée. Avais-je raison ou tort, c'est difficile à dire. J'aime toujours mon travail. J'aime toujours mes films pendant le travail. Une fois le film fini, je m'en détache, parce que c'est la seule façon de pouvoir faire un autre film. Après

la première d
bon ami, mai
avec mon fil
le travail, pa
que si l'on
qu'aux Etats
sant : les fi
inversement.
ne l'a pas ai

— Et

— C'es
moins popul
beaucoup d
compte mai
Mais malgr
La pièce es
elle a toujo
gens qui v
de Bernard
sont des sc
prétation c
quelques p

— Ju
propos de S
une coupure
comprendait

— Sar
à l'avance
quand je c
ma réflexi
public qui,
tous les n
metteur en
crois pas
soit un ch
le public, l
aient toujo
et qui est
qu'un hom
démocratie

la première du film, c'est comme un ami qui est sorti, qui est parti. Il reste un bon ami, mais ce n'est pas la même chose. Lorsque je travaille, je ne fais qu'un avec mon film, qu'il soit bon ou qu'il soit mauvais. C'est ma vraie compensation, le travail, parce que c'est très excitant et qu'il n'est possible de faire un film que si l'on est enthousiaste. *Sainte Jeanne* a été mieux accueilli en Europe qu'aux Etats-Unis où le public n'a pas été le voir. C'est d'ailleurs très amusant : les films qu'on a aimés ici, on ne les a pas aimés aux Etats-Unis et inversement. Par exemple *Bonjour Tristesse*, on l'a aimé ici. En Amérique, on ne l'a pas aimé.

— *Et vous-même ?*

— C'est mon secret ! Quant à *Sainte Jeanne*, c'a été un de mes films les moins populaires. Mais encore maintenant, cela m'est égal et bien qu'il ait perdu beaucoup d'argent, je le referais. Je l'aimais. Oui, j'aime ce film. Je me rends compte maintenant bien mieux qu'avant pourquoi le public n'a pas été le voir. Mais malgré cela, je ne pourrais même pas le changer, parce que j'aime la pièce. La pièce est une interprétation intellectuelle de l'histoire de Jeanne d'Arc. Si elle a toujours été un succès critique, elle n'a jamais été un succès public. Les gens qui vont la voir s'attendent à ressentir un choc émotionnel, or l'histoire de Bernard Shaw n'est pas émouvante. Même les scènes les plus émouvantes sont des scènes où l'écrivain Shaw donne le fond de sa pensée, donne son interprétation de cette histoire, ce qui pour moi est très fascinant, et aussi pour quelques personnes, mais pas pour le grand public.

— *Justement, est-ce qu'à certains moments de votre carrière, et pas seulement à propos de Sainte Jeanne, il ne vous a pas semblé qu'il y avait entre vous et le public une coupure ? Que vous exprimiez des choses importantes pour vous que le public ne comprenait pas ?*

— Sans vous suivre complètement, je veux dire que je ne peux pas calculer à l'avance si le public va aimer ou détester mon film. Quand je tourne un film, quand je choisis une histoire, je peux seulement suivre mon instinct, et après, ma réflexion. Je ne peux absolument pas calculer quelle sera la réaction du public qui, quelquefois est avec moi, quelquefois contre moi. C'est le destin de tous les métiers artistiques, que l'on soit écrivain, cinéaste, dramaturge ou metteur en scène de théâtre. C'est un risque que l'on prend. Seulement, je ne crois pas qu'il suffise qu'un film ne soit pas accepté par le public pour qu'il soit un chef-d'œuvre et, au contraire, certains grands films sont acceptés par le public, plus que par les critiques. Je ne suis pas convaincu que les critiques aient toujours raison. Un critique est un homme qui, bien sûr, a plus d'expérience, et qui est souvent plus intelligent et possède un plus grand pouvoir d'analyse qu'un homme ordinaire. C'est vrai. Mais je crois, et c'est le principe de la démocratie dans notre métier, que la voix du cœur et le cerveau d'une foule

de mille personnes dans une salle de projection, malgré le fait que chacun, pris en particulier ne soit pas aussi intelligent qu'un critique, font une meilleure critique et ont une meilleure et plus vraie opinion que l'opinion d'un seul critique. Parce que nous faisons des films, nous faisons des pièces de théâtre pour le public et non pour un écrivain. Je ne me suis jamais plaint d'un critique parce que je crois que le critique n'écrit pas pour moi. Il écrit pour ses lecteurs, et il a raison de leur dire ce qu'il pense. S'il n'est pas d'accord avec ses lecteurs, il les perd. Je crois que le public a un instinct inné de ce qu'il veut voir. Vous pouvez remarquer ce phénomène, par exemple, dans les théâtres new-yorkais. La publicité est presque la même pour toutes les pièces, parce que les théâtres n'ont pas beaucoup d'argent, et que ce n'est pas nécessaire. Or, on ne peut se procurer de billets pour certaines pièces, et pour d'autres, on n'en vend pas un, personne ne veut y aller. C'est la même chose avec les films. Certains films ont de magnifiques revues de presse, les critiques sont enthousiastes. Les gens ne vont pas les voir. D'autres ont de mauvaises critiques, et les gens y vont quand même. Je ne dis pas que le public a toujours raison et les critiques toujours tort, mais, en tout état de cause, il vaut mieux faire des films que les gens puissent voir.

— *Etes-vous aussi satisfait d'Anatomy of a Murder que de Sainte Jeanne ?*

— Je crois que la contribution du metteur en scène peut être aussi importante dans une petite comédie ou même dans le plus petit sketch, que dans un grand film comme *Exodus*, toute aussi importante dans *Sainte Jeanne* que dans *Anatomy of a Murder*. Le fait que certains n'aiment pas *Anatomy of a Murder* autant que *Sainte Jeanne* n'empêche pas que mon effort d'utilisation des acteurs, d'utilisation du temps qui m'était imparti, d'utilisation de détails précis, infimes, est exactement le même dans les deux films. Que le résultat soit bon ou mauvais, je ne sais pas. Les gens peuvent sentir que *Anatomy of a Murder* n'est pas aussi bien dirigé ou que *Sainte Jeanne* est mieux dirigé. C'est le travail des critiques. Je ne suis pas mon propre juge. Il est même arrivé aussi que le travail effectif de *Anatomy of a Murder* a été plus difficile, parce que je ne disposais pas de mouvements naturels ni pour les personnages ni pour la caméra. C'est aussi ce qui a fait que le dialogue prenait plus d'importance. Ceci ne peut être apprécié pour une grande part que par les acteurs. Parce que c'est quelque chose qui arrive seulement sur le plateau, qui se passe entre le directeur et les acteurs. Si l'acteur, finalement, arrive à bien jouer, s'il donne aux dialogues de la variété, le metteur en scène a réussi. De même, en ce qui concerne la caméra, un film comme celui-là demande plus d'invention. En fait, pour écrire sur un metteur en scène, il faudrait passer quelques temps avec lui sur le plateau, et même avant, pendant la préparation du film, bien qu'il y ait des relations trop intimes entre l'écrivain et le metteur en scène, pour qu'on puisse inviter quelqu'un à regarder leur travail. C'est presque comme un mariage. Par exemple, pour *Exodus*, je suis resté assis avec Dalton Trumbo dans sa maison en Californie chaque jour de sept heures du matin à sept heures du soir. Il écrivait les scènes, nous en discussions, il corrigeait. C'est cela la vraie collaboration. Il en sort un script dont personne ne sait d'où il vient, dont on ne peut pas savoir qui est



Maggie Mc Namara
et William Holden dans
La Lune était Bleue.



Johanna Matz
et Hardy Krüger dans
Die Jungfrau auf Dem Dach.

Johanna Matz - Hardy Krüger - Johannes Heesters
in der frechsten Filmkomödie des Jahres

DIE JUNGFRAU AUF DEM DACH



Regie: Otto Preminger



vraiment responsable. Mais si l'on veut comprendre le travail du metteur en scène et écrire à son propos, je crois qu'au lieu de voir le film terminé, il faudrait être sur le plateau. On aurait vu par exemple que j'ai travaillé aussi dur et souvent plus dur sur *Anatomy of a Murder* que sur *Sainte Jeanne*, parce que pour faire tout ce qui est nécessaire pour donner vie à cette histoire, cela demande plus d'imagination et un travail plus dur que s'il s'agit d'une œuvre déjà efficacement écrite et répétée sur une scène par les acteurs.

— *Aimeriez-vous mettre en scène pour le théâtre la pièce de Bernard Shaw ?*

— Oui, beaucoup, si j'en avais l'occasion. Je crois qu'au théâtre, pour jouer *Sainte Jeanne*, on a besoin d'une grande actrice. La difficulté dans le film, est que *Sainte Jeanne* doit avoir l'air et être réellement jeune pour rendre l'histoire vraisemblable. Au théâtre une femme moins jeune aurait l'air assez jeune à cause de la distance. Ce qui n'est pas vrai au cinéma, raison pour laquelle j'ai choisi une très jeune actrice.

— *Votre travail serait-il très différent de ce qu'il a été au cinéma ?*

— Pas trop dans ce cas. Le film était très proche de la pièce. Je ne crois pas aux règles qui veulent que les films ne soient jamais comme du théâtre. Certains films que j'ai tournés d'après des pièces auraient dû être traités comme des pièces, n'auraient pas dû être changés. J'ai considérablement modifié *Carmen Jones*. Mon film est complètement différent de la pièce d'où il a été tiré. Au contraire, *Porgy and Bess* reste très proche de l'opéra. Je suis très content de *Porgy and Bess*.

— *Estimez-vous que votre travail présente les mêmes difficultés à la scène et à l'écran ?*

— Oui. Chaque entreprise est un défi. Chaque entreprise crée des problèmes. Difficulté est un mauvais mot, parce que c'est intéressant si c'est difficile. Ce serait très ennuyeux si ce ne l'était pas. L'un des principaux intérêts de notre profession est que chaque chose est un nouveau problème. Chaque jour, à chaque heure, à chaque minute. Rien n'est prévu. Seuls les mauvais films et les mauvaises pièces suivent une routine. Si vous essayez de faire honnêtement votre travail, chaque minute est difficile. C'est le charme, le côté passionnant du travail.

— *Au théâtre, le spectateur a le regard qu'il veut sur la pièce, alors qu'au cinéma, c'est vous qui choisissez pour le spectateur ce qu'il doit voir. A cause de cela, le travail du metteur en scène de cinéma n'est-il pas plus important et plus créateur ?*

— C'est vrai. Dans un film, grâce aux vertus de la caméra, vous mettez un accent sur les choses. Vous avez la possibilité dans le film de choisir certaines choses, en concentrant la caméra sur une personne, un œil ou une main. D'autre part, le théâtre est plus fort dans la mesure où l'acteur vivant a un effet plus immédiat sur le public que la photographie. En d'autres termes, si vous photographiez un film comme une pièce, toujours à la même distance, cela serait

complètement dépourvu d'intérêt, parce que la photographie n'a pas le pouvoir de capter l'attention. Le cinéma a donc développé le fait que la caméra s'approche, se déplace. Il a besoin de cet accent. Ce faisant, le théâtre et le cinéma s'équilibrent.

— Vous allez faire un film à suspense. Que pensez-vous de Hitchcock ?

— Je pense que Hitchcock est un maître du genre. Je n'essaierais pas de faire la même chose. Hitchcock a une manière de « piper » une histoire qui est magistrale. J'ai adoré son dernier film. On ne peut pas l'analyser, parce que ce ne sont que des trucs, mais c'est très amusant. Il s'agit de *Psycho*.

— En dehors du cinéma et du théâtre, quels sont les arts qui vous intéressent le plus ?

— J'adore la peinture. Je ne peins pas moi-même, mais j'aime regarder la peinture et je possède quelques très belles toiles. J'aime surtout la peinture très moderne que vous n'aimez probablement pas. La peinture abstraite. J'aime Soulage, Hartung, Poliakoff. J'ai une superbe toile de Kandinsky, de la peinture musicale. J'adore Klee. Je possède deux œuvres de lui. Un dessin que j'ai acheté il y a longtemps. Je ne pourrais plus me permettre de l'acheter maintenant, mais à l'époque, il n'était pas cher. J'ai également une admirable toile de lui qui a un titre très drôle. Elle s'intitule : « Le Torse et sa famille par pleine lune ». On voit un grand Torse et quatre petits Torses sous la lune. L'idée est tellement charmante. J'adore Klee. J'ai une autre toile que j'ai achetée chez un encadreur, également très bon marché, qui s'intitule : « Le guetteur de nuit ». J'ai aussi deux grands Picasso. J'adore Picasso. Je crois qu'il est le plus grand peintre du monde et de tous les temps. Si vous venez à New York, vous les verrez. J'ai deux tableaux anglais, très bons, de Ben Nicholson. Quant à la peinture classique, je l'aimais beaucoup quand j'étais jeune, à Vienne. J'ai été élevé dans le culte de Goya. J'admire toujours les peintres classiques, mais ils me laissent froids. Ils ne me donnent plus le choc émotionnel, parce que j'ai changé. Exception faite pour le Greco. C'est, en fait, un peintre très moderne. Quand je suis allé en Espagne, j'ai été émerveillé. Il est le père et la mère de la peinture.

En ce qui concerne la musique, j'ai fait moi-même mon éducation. Quand j'étais jeune, toujours à Vienne, j'ai vu tous les opéras. En Amérique, je vais rarement à l'Opéra car la mise en scène américaine de l'opéra est très démodée. On ne tient compte que des voix. J'aime la musique moderne. Je trouve que lorsqu'on vit à une certaine époque, on doit essayer d'être en harmonie avec elle. Par exemple, si j'achète du mobilier, je ne pourrais pas acheter celui-là. (Il désigne le mobilier de son salon du George V.) Il n'est pas de notre temps. Je pense que nous ne devrions pas nous asseoir sur des chaises comme celles-ci. J'achète des meubles fonctionnels, et beaucoup de mes amis détestent ça. J'avais l'autre jour dans ma maison de New York des amis qui regardaient mes tableaux. Il y avait là un très beau tableau de Picasso de 1932, et la femme du Président d'une grande compagnie, qui peint aussi, m'a dit : « Je peux faire ça en vingt minutes ». J'ai répondu : « Ce n'est rien, j'ai des amis qui ont des enfants qui peuvent faire ça en dix minutes ».

(Enregistré au magnétophone en mai 1961, et traduit par Jacqueline Ury.)

OTTO PREMINGER OU LA PERSISTANCE D'UN REGARD

par Gérard LEGRAND

Les cinéastes sont peut-être le seul exemple moderne du « Démon » des folkloristes, de tous les personnages fabuleux celui dont l'existence et les intentions sont sujettes au plus de malentendus. Des coulées de lave noire qu'ils ordonnent, des virages qu'ils nous font prendre sur l'aile d'un chemin à l'issue douteuse, des pièges irrésistibles qu'ils déploient sous nos pas, leur fiche « biographique-critique » ne rend qu'un compte dérisoire. Leurs créations leur échappent plus qu'à tout autre, en raison même du matériel et de l'infrastructure économique sur lesquels ils opèrent. Et cependant, « l'auteur de films » s'y trouve inclus, non seulement avec ses idées, mais avec sa volonté tant consciente que latente, **comme à la deuxième puissance.**

Rien de plus fatal et rien de plus juste, si l'on songe que le film nous révèle, de par son essence de reflet magnétiseur, « que nous sommes des fantômes et que nous nous hantons nous-mêmes » (1). Par un équitable retour, il transforme aussi son auteur en fantôme, à un degré imparfait, et d'une démarche incertaine, mais sur laquelle seuls les poètes ont le droit de réclamer toute préséance. Ni le caractère éphémère de la pellicule, ni les mille bandelettes de la momification « à l'envers » exercée par la société, ni les servitudes intrinsèques d'un moyen d'expression à peine sorti de l'adolescence, n'empêchent le cinéaste de dépasser de loin aujourd'hui l'artiste-peintre, par exemple, dans la voie de l'œuvre totalement objective et nécessaire.

Sans dépendre d'aucune des « chapelles » cinématographiques (qui ont le mérite d'entretenir des feux dans la grande pénombre d'une production submergeante), on peut soutenir au demeurant que ce cinéaste accompli est rare. Il arrive qu'il porte un masque supplémentaire. Ainsi, chez Otto Preminger, la contradiction entre le caractère aléatoire des films et l'authenticité quasi-mythique du créateur semble portée à son comble. Car, la perte et la reconnaissance de notre propre conscience, il nous les impose à travers des formes disparates, mais sur un rythme et avec un goût presque infaillibles (2), de sorte que chez lui l'élégance risque de faire négliger certains précipices. L'exactitude de son regard se voile volontiers de désinvolture, d'un rien de snobisme, ou d'usage du « scandale ». Calculant au su de tous l'aspect publicitaire du best-seller qu'il adapte, ou d'une « discussion sur la virginité », il ne s'arrête que juste à temps pour laisser supposer, derrière ce masque, la présence d'un artiste non dévoré par les modes.

(1) V.S. Pritchett, cité par Robert Benayoun, *L'Age du cinéma*, n° 1 (Paris, 1950).

(2) Et que souligne encore, au-dessous de la sienne, la signature de photographes tels que Joseph La Shelle, Lucien Ballard, Georges Périnal.

Aussi voit-on les uns (et pas n'importe qui : George Cukor, par exemple) ne considérer Preminger que comme un « habile commerçant », et les autres célébrer en lui la mise en scène incarnée, comme s'il n'y avait qu'une mise en scène, ou comme si la mise en scène était seulement un talent exceptionnel, quelque supérieure cuisine chimique des gestes et des voix. Faute de lui découvrir une thématique générale et manifeste, de bons esprits l'accusent de dispersion, ou passent sous silence, délibérément, les hantises profondes de Preminger-cinéaste.

Pour le dire en passant, ce mot de **thématique** est assez malheureux. Il paraît emprunté, non à l'histoire des religions où il a son plein sens de persistances comparables, mais à l'amateurisme musical, ce qui tend à faire du film une œuvre d'art abstraite, la musique étant de tous les arts le plus abstrait dès qu'elle ne sombre pas dans « l'imitatif ». Or, un film se fait avec de **vrais** visages (de femmes, de préférence), de **vrais** ciels (ou de **vrais** « faux ciels ») et de **vrais** déchaînements de tendresse ou de violence. Il n'y a là ni réalisme, ni culte de l'humain pour l'humain, mais simplement le constat du fait cinématographique comme transcription miroitante de l'idée : plus que tout autre art plastique, il s'adresse en nous à ce « besoin spéculatif » que l'esthétique hégélienne admet en tant qu'« immédiatement objectif ».

Il ne saurait y avoir lieu, à cette occasion, de ranimer le débat, souvent scolaire dans les deux camps, entre identification et distinction de la forme par rapport au fond. Une opposition plus secrète, mais plus nette, se dessine entre le « formalisme » superficiel de la technique et le caractère **révélateur** de l'image qui, lorsqu'elle atteint un certain degré d'intensité, se présente comme libre autant qu'irréversible. « **Forma** = la Beauté. Preuve inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue. » (1) Quand on a loué, par exemple, chez Preminger, l'aisance sans mollesse et la préciosité sans artifice qui assurent l'unité « épidermique » de ses films apparemment les moins personnels, tels **River of no Return** et **L'Homme au Bras d'Or**, on a certes « posé » quelques-unes de ses qualités, mais on ne les voit pas encore vivre.

**

Je n'oublierai jamais le soir où je sortis d'une salle de quartier désertique, après ma première vision de **Laura**. La nuit étoilée se confondit invinciblement, dans mon exaltation, avec celle où j'avais entendu, où — dix ans plus tard — j'entends encore : « Je me rappellerai toujours la journée qui suivit la mort de Laura... ». Ces mots n'ouvrent pas seulement un récit rétrospectif qui est tout le film, quand les profères sur l'écran noir un personnage qui mourra à la fin, tandis que Laura, elle, n'est jamais morte. Ils retournent dans notre pensée les gants terribles de Temps.

(1) Victor Hugo, Post-scriptum de ma vie.

que nous sommes contraints de porter jusque dans nos rêves. En effet, à partir de l'obsession victorieuse de Dana Andrews, le récit se déroulera en sens inverse pour frapper son protagoniste. Un seul nom me parut aussitôt, et me paraît digne de cette nouvelle dimension découpée dans notre vie par un très petit nombre de films : je saluai dans **Laura** une « apparition décisive » du « concept d'éternité » (1). J'avais compté sans l'ironie de la matière (la fugacité même des films) et sans ces supports que lui sont le « genre », la critique, la paresse. Et pourtant, que de la part de Preminger, il y ait eu sabotage délibéré de notre représentation de la durée, c'est ce que confirme un détail : la substitution, intentionnelle ou non, mais lourde de sens, d'une horloge chargée de contenir l'arme du crime **impossible** à un globe de verre, au mercure (dans le roman de Vera Caspary). Au dernier plan, c'est l'horloge qui est brisée.

On a répété avec raison l'importance historique de **Laura**, le premier film où la caméra tour à tour « crée le décor » de certains personnages qui semblent ainsi inventer l'histoire au fil de leurs désirs (2), mais aussi l'un des premiers où la caméra « joue un rôle », nous obligeant par une duplicité enchantée à nous laisser glisser dans la rivière des clartés et des ombres. C'est la salle de spectacle qui est alors « aspirée » par le film avec le spectateur (car, on le sait, il n'y a face à l'écran qu'un agrégat de solitudes : la « communion » théâtrale n'existe pas ici), et ce, sans l'usage conventionnel de la caméra subjective. Ce que j'ai voulu suggérer pour ma part, c'est l'importance **métaphysique** (3) de ce coup d'essai exemplaire.

Elle se double d'une assez surprenante réussite dans un domaine où le périssable est roi : une femme y est, quinze ans plus tard, définitivement **la Beauté**. Certes, il y avait eu Sternberg et Marlène (laissons, si vous voulez, le regard vide de la « Divine » Garbo !) : mais cette idole mi-extravagante, mi-sarcastique, ne paraissait à certains qu'admirable de fort loin. Tandis que dans **Laura**, un mouvement presque imperceptible d'appareil va suffire à Preminger pour évoquer à la fois le rayonnement inaltérable et l'ardente proximité d'une femme vue comme en songe. Pendant le récit de Clifton Webb et Dana Andrews (scène du restaurant) on a aperçu plusieurs fois Gene Tierney en flash-back : elle fait connaissance de Clifton Webb, sort avec

(1) Cf. Elixir des navets et philtres sans étiquettes, dans *L'Age du Cinéma*, n° 4-5 (Paris, 1951).

(2) Preminger lui-même a repris ce procédé (littéralement dans *River of No Return*). Au contraire, dans *L'Homme au Bras d'Or*, un seul panoramique suivi d'un travelling latéral en quelque sorte replié sur lui-même suffit à nous présenter le « vase clos » que va devoir affronter Sinatra.

(3) J'entends ici par métaphysique un effort pour recevoir ou transmettre — l'unification de la Pensée étant le but suprême — la certitude qu'il y a dans la vie, ou les spectacles qu'elle nous offre, des moments privilégiés insurpassables, qui se signalent à nous par la fusion la plus « générale » de l'émotion et de l'intelligence, et par leur tendance immédiate à être inoubliés.

lui, sans que la caméra se déplace à travers les « fondus » autrement que de haut en bas, ou latéralement, ou en avant. A la fin du récit, Clifton Webb dit : « Elle me téléphona qu'elle partait à la campagne » et, à cette seconde, l'objectif, abandonnant la table aux chandelles des dîneurs, se déplace **une unique fois de bas en haut**, « saute » à un niveau suprême pour immobiliser Gene Tierney qui lentement repose un téléphone. Son visage très jeune et très grave s'encadre déjà de la capeline qu'elle portera lors de sa « résurrection ». D'avance, elle domine, elle si frêle, toute sa propre histoire en même temps que ses sentiments incertains. « Ici le sourire n'a rien de commun avec le mouvement sentimental, la vanité affectée d'un sujet qui s'étudie à faire le beau sur des choses misérables ou de petites souffrances personnelles : il doit apparaître comme le signe de la beauté qui se contient, et reste libre, dans les plus cruelles douleurs. » (1)

Que ce sourire intérieur ait répondu à de profondes motivations de Preminger, j'en vois la preuve dans la constance avec laquelle il utilisera par la suite les immenses yeux clairs, les traits à la fois sobres et martelés comme une effigie de métal précieux, la silhouette racée, émouvante jusque parfois dans la gaucherie, de Gene Tierney : dans **Royal Scandal** (1945), **Whirlpool** (1949) et **Mark Dixon Détective** (1950) où elle retrouvait Dana Andrews. Je n'ai pas vu ce dernier film, mais **Whirlpool** peut être apprécié comme un prolongement direct de **Laura** : certains cadrages de trois-quarts sur Gene Tierney assise sont exactement calculés, éclairage compris, comme dans notre film-clé, dont plusieurs éléments significatifs ressurgissent (ainsi l'enregistrement d'une voix d'outre-tombe, l'exploitation d'une jeune femme riche par un escroc plus ou moins raffiné, le meurtre et le portrait de la victime au-dessus de la cheminée). Sur la succession de ces films règne une ambiance onirique de « fausses reconnaissances ».

Or le sens de la minute éternellement fixée par un visage, comme un grand papillon dont les ailes ne cesseraient pas de battre et de briller sous l'épingle, se retrouve jusque dans **Anatomy of a Murder** (2). Dans sa deuxième et plus importante

(1) Hegel, Esthétique.

(2) A l'actif de ce film discuté, je note en hâte la somptuosité de son ouverture : James Stewart arrête, dans sa chambre qui est aussi un décor, la musique de Duke Ellington, que nous, spectateurs situés « anecdotiquement » hors du décor, entendons sans interruption depuis le générique. Comparer, dans **Whirlpool**, le rouleau de papier d'emballage tournant soudain à toute allure et se déchirant pour nous introduire dans le monde des merveilleux cadeaux et d'un vertige inapaisé depuis l'enfance. Et, dans **Sainte Jeanne**, la descente oblique de la caméra le long de la courtine jusqu'au lit où le cauchemar royal prépare l'admirable première scène : à nouveau le tracé du décor et sa conclusion, le Spectre.

partie (le procès) tout le film pivote autour de deux **épiphanies** : celle de Lee Remick, à l'instant où le tribunal l'oblige à se décoiffer, révélant une chevelure plus impudique encore que ses prunelles, et celle de Kathryn Grant à l'instant où elle comprend qu'elle peut révéler la vérité sans trahir la mémoire de son père.

Malgré cette réfraction, et la parenté plus physique de Kathryn Grant avec les héroïnes étonnées et farouches de naguère, les deux femmes ne sont que le dédoublement d'un même type « obsessionnel » qui circule à travers l'œuvre de notre cinéaste. Ce n'est pas par délire d'interprétation que je le rattacherai volontiers à une relation « Père-Fille » qui tantôt s'aventure jusqu'au penchant incestueux (« complexe d'Antigone »), tantôt se répercute en une galerie de miroirs.

Par-delà l'évidente **imitation de soi-même** (qu'il n'y a aucune raison de contester à un grand artiste) on peut rapprocher, à cet égard, de la longue promenade de Dana Andrews (encore « indifférencié » de Clifton Webb à cette phase du film) dans l'appartement désert que hante Laura, l'errance de Jean Simmons (**Angel Face**) à la mort de son père, avant qu'enfin elle se blotisse sur un fauteuil en s'enveloppant d'un veston d'homme. (Comme réciproquement Dana Andrews caressait au passage la lingerie de celle qu'il croyait avoir perdue.) Certes, dans **Laura**, Pygmalion en vient à briser sa statue : mais son « double » plus heureux n'est attachant que lorsque son désir recrée presque son objet : « Au moment où Laura pousse la porte et entre, en chair et en os, sans malice, sans remords, sans projets, en se contentant de redevenir Laura, toute nue, pour ainsi dire, en tout cas toute simple, on se dit que vraiment le cinéma est une belle invention » (J. Doniol-Valcroze).

Ici, les exemples se pressent si nombreux que je me contenterai de les énumérer, autant que possible par ordre chronologique :

1°) Le père « mal aimant » responsable de la semi-névrose de sa fille, et relayé par l'époux, puis par un charlatan (**Whirlpool**).

2°) Le marivaudage de **La Lune était Bleue**, où la relation, évoquée sur un mode parodique, est répartie entre deux figures mineures. La conduite de Niven envers Maggie Mac Namara compense son agacement (et son intérêt) devant sa fille, l'exquise nymphomane Dawn Addams, et il faut la brutalité d'un père irlandais, défenseur de l'honneur familial, pour tirer William Holden de sa propre indécision.

3°) Le rôle en apparence insignifiant de la petite Montgomery, dans **The Court Martial of Billy Mitchell**, annonce celui de Kathryn Grant.

4°) La « descente aux enfers » du couple Niven-Seberg dans **Bonjour Tristesse**. On ne saurait trop célébrer le parti qu'a tiré Preminger d'une prose fort plate, ainsi que la savante alternance, non pas de la couleur et du noir-et-blanc, mais de la polychromie et d'une monochromie à dominante sombre. Renversant le rapport visuel ordinaire (souvenirs abstraits, donc sans lumière, et vie quotidienne « éclairée », chatoyante), Preminger nous donne le modèle d'un coloris **intérieurisé**, qui est bien celui du champ mental, de plus en plus obscurci, où nous voyons disparaître Jean

Seberg : elle aussi est une enfant grandie « trop bien » à qui tout le monde enjoint d'oublier un secret atroce et merveilleux (1).

5°) La deuxième clé complétant celle de **Laura** : l'histoire de Kathryn Grant dans **Anatomy**. L'amertume nihiliste où baigne tout le film, après notre serrement de gorge à la fin de **Bonjour Tristesse**, suggère paradoxalement chez Preminger un « retour » au tragique de ses premières amours.

Nous ne savons que trop, tous, qu'un tel retour est impossible. Du moins est-ce toujours la même jeune femme réservée et limpide jusque dans la passion, exempte des fausses majestés du matriarcat autant que des agaceries de la « nymphette », qui nous fascine à travers les « close-up » de Gene Tierney, de Jean Simmons, de Jean Seberg... (On regrette que Preminger n'ait pas dirigé le délicieux faon qui a nom Audrey Hepburn.) Sa fragilité encore puérile est la condition même de son éclat. Une fois, son exigence de pureté est telle qu'elle ne veut, de ses camaraderies mortes, ni rien trahir, ni rien laisser derrière elle en face d'un amour naissant. Elle est une autre fois un monstre de perverse douceur, tout occupée à se détruire sans que personne se rende digne de l'en empêcher. Ou bien (Kim Novak, qu'en général je n'apprécie guère) elle s'arrache à son parti-pris d'inquiétude ombrageuse pour sauver un homme de ses esclavages. Une autre fois enfin (simulation ou « non-simulation », il n'importe) elle s'évanouit à l'entrée de son futur bourreau : les coïncidences la vêtent de leur moire, et toujours l'amnésie la menace, bandeau qui la ferait se perdre parmi plus aveugles qu'elle, la somnambule.

Pareille dilection nous apprend beaucoup, non seulement sur un cinéaste mais sur l'essence du cinéma. Qu'on se rappelle le mot affectueux de l'auteur lui-même sur Laura : « My first own... ». C'est le rapport même de l'œuvre à son « père » qui est symboliquement en cause tout au long de cette carrière : « Le poète, dit quelque part Alfred de Vigny, doit aimer son poème », sans complaisance, mais « pour la volupté de sa conception et le souvenir de cette volupté ». Un début aussi heureux oblige, presque, à un développement qui prend l'allure d'une divergente et moins précise forêt, pour qui se tient en esprit sur l'arbre du carrefour. Mais rien, dans les lointains, ne se dégrade réellement. La perfection d'un regard garantit cet étincelant : « I will remember... ». C'est de nous-mêmes, c'est de la nostalgie déchirante enfouie au cœur du plus fidèle amour, c'est de la beauté capable de survivre aux naufrages temporels, que nous invite à nous souvenir Otto Preminger.

Gérard LEGRAND.

(1) Son interprétation de Sainte Jeanne se situe dans le même climat. Toutes réserves faites sur le script tour à tour cynique et crédule de Graham Greene, puis-je indiquer que le substrat ontologique de cette interprétation (le victimat volontaire) répond comme par hasar à la seule analyse historico-légitime valable de « l'affaire », celle de l'ethnologue Margaret Murray ? Cf. *Witch cult in Western Europe*, Oxford, 1923 ; *The God of the Witches*, Londres, 1952.

PENDANT le TOURNAGE d'EXODUS

par Jean WAGNER

— « Vous n'avez pas encore entendu gueuler Papa Preminger, mais ça ne saurait tarder. »

Tels furent les premiers mots qui m'accueillirent sur le « plateau » d'*Exodus*. Ils étaient prononcés par la doublure d'Eva Marie Saint, une jeune comédienne française, Sylviane Contis, par ailleurs épouse de l'un des photographes du film, Leo Fuchs.

Et, en effet, cela ne tarda pas. Par les interstices des fenêtres d'une petite maison me parvinrent bientôt des vociférations qui, aussitôt, créèrent l'ambiance. Pour être précis, il s'agissait de la petite maison de Barach Ben Canaan qu'interprète Lee J. Cobb, et je suppose que Preminger dirigeait la séquence du repas, lorsque Kitty est accueillie dans la famille d'Ari. Je dis bien « je suppose », car l'entrée était interdite à toute personne étrangère au tournage. Si bien que seuls les acteurs, Sam Leavitt, le chef-opérateur, Ernie Day, le cameraman, pendant quelques secondes l'un des photographes et peut-être Gerry O'Hara, le plus borné des premiers assistants que l'on puisse trouver, étaient témoins du numéro premingerien. Mais ce n'était que partie remise car Otto n'en est pas chiche. Ses hurlements reviennent avec une régularité métronomique et un à-propos des plus relatifs.

Pourtant, quand il reparut quelques minutes plus tard, il était cet homme souriant et affable que chacun de ceux qui se sont entretenus avec lui ont apprécié. Il descendit le petit escalier avec la majesté d'un empereur qui se veut modeste et bon pour le peuple de ses sujets, offrant au soleil son étrange visage en forme de poire plissée et contemplant, d'un lent panoramique de la tête, toute l'étendue de son domaine : à l'extrême limite de son regard, la rangée de camions de l'armée israélienne attendait, officiers en éveil, chauffeurs parés pour toute éventualité, les ordres de départ ; un peu plus près, le restaurant de campagne puis, plus près encore, ses plus proches collaborateurs et quelques invités — dont j'étais — c'est-à-dire en tout une centaine de personnes. Et bien au-delà, les collines grises de Galilée. Car, coquetterie de Preminger, cette maison, somme toute assez banale, il l'a dénichée au fin fond de la Galilée, dans un village perdu où l'on accède par des chemins étroits et cabossés permettant aux chauffeurs de l'armée israélienne de prouver leurs qualités de conducteurs « tout terrain ».

C'est ce qui frappait d'abord : la démesure. Et, tout de suite après, la maîtrise avec laquelle Preminger avait la main sur ce plateau géant. Il sait pourquoi tel assistant (et Dieu sait s'ils sont nombreux) est à telle place. Il n'ignore pas qu'un détail, le plus infime en apparence, a été oublié. Il connaît la liste de ses invités et n'admet qu'eux dans son entourage : il va découvrir l'intrus parmi la foule avec le flair d'un chef de réseau d'espionnage. C'est vraiment son plateau : il le domine, il le contrôle. Je n'en tire aucune conclusion : lorsque je le verrai tourner une scène le lendemain, il aura devant ses acteurs la même autorité, un peu plus précise, peut-être, un peu moins spectaculaire, les dirigeant en leur donnant à peine quelques explications, mais les conduisant là où il veut les conduire. Cette volonté de domination, peut-être est-il possible d'y voir la source de cette fascination qui est l'une

des clés de sa mise en scène. Je ne sais pas. Je me contente d'en donner l'idée aux critiques ayant quelque goût pour la psychanalyse.

De toutes façons, l'homme Preminger est assez insaisissable. A tous les sens du mot. S'il est toujours là — où que vous soyez, quoique vous fassiez, il ne vous ignore pas — il est assez difficile de lui parler en tête à tête. Je me doutais bien, en arrivant à Haïfa, que je ne reviendrais pas en France avec le bel entretien doré sur bande. J'espérais, cependant, pouvoir lui parler longuement. En fait, cette conversation se déroula par bribes, en déjeunant, en voiture, entre le tournage d'une séquence et une interview pour la Télévision canadienne. Moments éparpillés qui ne permettaient pas, même si je l'avais voulu, de le pousser dans ses retranchements. En outre, dès qu'on lui pose une question précise, il s'évade, parle d'autre chose avec un large sourire et une gentillesse désarmante. Ses films anciens, il refuse presque d'en parler : il faut dire aussi que l'heure était assez mal choisie puisqu'il ne pensait qu'à **Exodus**. Il aime **Laura** pour des raisons sentimentales. Il fut heureux d'apprendre que j'aimais **Bonjour Tristesse** :

— Ça, ça me fait plaisir. J'aimerais que vous le disiez au critique du « New-York Times ». Malheureusement, il est déjà reparti. Il a prétendu que je n'avais pas su peindre la France. Il n'y est jamais allé.

Mais c'est à peu près tout. Visiblement, ce retour sur son passé ne le passionnait guère à ce moment précis. En revanche, sur **Exodus**, il était prêt à me donner tous les renseignements désirés. Et la connaissance qu'il avait de cette immense machine, dans ses moindres détails, était stupéfiante. Charensol, parlant un jour de Preminger et de quelques autres, affirmait péremptoirement que ses films étaient un peu les films de tout le monde, tous les collaborateurs étant responsables de quelque chose : quand un film était bon, cela relevait avant tout du miracle. Encore que l'opinion de Charensol n'ait guère d'importance, il faut affirmer et réaffirmer que la conversation de Preminger, au moment même où il tourne un film, dément entièrement ces allégations. **Exodus**, c'est un sujet qu'il a choisi, ayant été l'un des premiers à lire le manuscrit. Il s'est battu avec la M.G.M. pour en avoir les droits. Il a choisi son scénariste et cela n'alla pas sans difficultés étant donné la situation particulière de Dalton Trumbo à Hollywood. Il s'est enfermé avec lui pendant quarante jours et a contrôlé le script du premier au dernier mot : — « Je ne mets pas mon nom au générique comme scénariste parce que ce n'est pas mon métier, d'autant que la langue anglaise n'est pas ma langue maternelle, mais rien n'a été écrit sans mon consentement. »

(Entre parenthèses, on avait parlé d'une dissension entre Trumbo et Preminger. Ce dernier semble, au contraire, s'être félicité de cette collaboration au point d'avoir pris, parmi les assistants, le jeune fils de Dalton, Chris.)

Chaque phase de l'élaboration de son film, il l'a suivie, l'a dirigée avec une méticulosité maniaque (il est venu repérer les extérieurs en Israël avec son Art Director et c'est lui qui a établi les contacts avec les autorités israéliennes. D'autre part, il ne tourne jamais un plan sans l'avoir contrôlé à la caméra). Un film de Preminger est un film de Preminger.

Tout ceci, il me le confia surtout en voiture entre deux décors, devant Sam Leavitt qui est, par ailleurs, un homme muet comme la tombe. En descendant de voiture, j'eus la chance d'assister à une colère extraordinaire, étincelante, admirable de Preminger. Otto rugissant en anglais avec des formes allemandes et un mot d'hébreu de temps à autre, devant le plus beau paysage du monde sous un soleil

éclatant, est un spectacle qu'il faut voir et qu'il faudrait mettre en scène. La cause en fut des plus bénignes : on avait replanté trois arbres en haut d'une crête (lorsqu'Ari vient faire admirer la vallée de Jezreel à Kitty, juste avant le baiser) un peu trop près du bord (chez Preminger, on ne se plie pas au décor naturel, c'est le décor qui plie). Première explosion, mais se rapportant directement à l'incident. Quelques minutes plus tard, Sam Leavitt avait des difficultés avec son éclairage et quelqu'un s'avise d'oser passer devant la caméra. Seconde explosion :

— J'ai des ennuis avec ma lumière et on vient m'ennuyer !

Mais au lieu de se calmer, l'explosion prit des proportions extraordinaires. Il commença par s'en prendre à Ernest Gold, le musicien, qui venait d'arriver et qui ne comprit rien à l'apostrophe, puis à Ivan Lengyel, l'assistant israélien et, en définitive, aux photographes de plateau. Les photographes, chez Preminger, ont deux utilités bien précises : d'abord prendre d'innombrables clichés de Preminger dans toutes les positions, souriant, mangeant, rageant, grimaçant, sérieux, etc. Ils ne s'en privent pas. Les rouleaux succèdent aux rouleaux et les Preminger s'amoncellent sur le bureau de publicité. La seconde utilité n'est pas inscrite dans leur contrat : être la tête de turc du metteur en scène qui, invariablement, se retourne contre eux, les insulte et les traîne dans la boue. Ils étaient trois et, ce jour-là, ils eurent leur réaction habituelle : Gjon Mili (j'ai tenté de le faire parler sur son beau court métrage **Jammin' the blues**, mais en vain) quitta le plateau et partit en voiture pour une destination de lui seul connue. Leo Fuchs demeura immobile en rougissant sous sa moustache. Quant à mon ami Louis Goldman, il s'énerva, laissant tomber son speed-graphic, ce qui, dans le silence ambiant, provoqua un véritable vacarme. Et aussi subitement que la tempête s'était levée, le calme revint sur le visage d'Otto qui se rapprocha d'un groupe en souriant, pendant que Sam Leavitt reprenait son combat avec la lumière.

Avec les acteurs, Preminger a aussi cette attitude « en dents de scie ». Sur le plateau, il les broie, les invective et le pauvre Paul Newman dut souvent faire appel à toute sa patience pour ne pas éclater. Il passe son temps, ensuite, à les reconquérir, ce qui lui est facile, son charme étant aussi grand que sa culture. Dans l'ensemble, malgré tout, il est difficile de dire que Preminger est aimé. On ne parle que de lui, il est partout, il imprègne la vie de tous ses collaborateurs au point de devenir l'unique sujet de conversation. Peut-être, par la suite, s'en souviennent-ils avec indulgence, mais pendant le tournage, ils se vengent de sa dictature à mots cachés, bien cachés parce qu'il est difficile de lui échapper. (J'ai d'ailleurs l'impression qu'il n'ignore rien de ce qui se dit sur lui.) Premier levé (à cinq heures le matin), dernier couché (onze heures le soir), on est sûr, dans le P.C. (qui était le luxueux Hôtel Zion de Haïfa), de le retrouver dans un couloir au moment où l'on s'y attend le moins. Un soir que j'étais allé à travers Haïfa retrouver les rues où j'étais passé quelques années plus tôt, je rentrai assez tard et trouvai Otto, seul, dans le bar de l'Hôtel Zion, comme un grand général à la veille d'une bataille.

Dire que d'avoir vu tourner Preminger m'a beaucoup appris sur sa mise en scène serait une grossière erreur. D'ailleurs, on apprend peu sur un plateau parce qu'on ignore le pourquoi des actes du réalisateur. Mais, d'avoir approché pendant quelques jours l'homme Preminger m'a, au contraire, beaucoup appris. Et, — peut-être est-ce un défaut — on ne voit plus tout à fait ses films du même œil après l'avoir connu. Mais c'est, je pense, ce qui arrive dès qu'on rencontre un artiste qui est aussi un homme exceptionnel.

EXODUS

par Marc C. BERNARD

Quand ils parlent de leur métier, les cinéastes adoptent assez vite un ton et des idées communes. Tous sont d'accord pour affirmer : « Un bon scénario doit être un scénario populaire ». **La Brune Brûlante, Les Nus et les Morts** et **Exodus** prouvent qu'ils ont raison et qu'ils sont fidèles à leurs propos. Si c'est Mac Carey qui a raison, c'est que le meilleur film sera celui qui racontera de la meilleure façon une histoire intéressante. Intéressante, c'est-à-dire passionnante et moderne. Ainsi est-il évident que : 1) Un film ne peut avoir aucune efficacité s'il n'est pas populaire. 2) Le sens du mot populaire n'est pas restrictif mais au contraire autorise une conception des choses plus large. 3) Dans cette nouvelle mesure il n'y a pas de différence de nature entre une comédie musicale et un film didactique.

Le but d'un cinéaste ne peut pas un seul instant être autre que de montrer aux hommes qui vivent en même temps que lui ce qu'il y a de plus important dans ce monde présent. Un metteur en scène moderne est nécessairement un metteur en scène décidé à être réaliste. Fritz Lang, Joseph Losey et Otto Preminger veulent faire des films avant tout populaires et réalistes, parce qu'ils veulent que le travail de concevoir et de réaliser des films soit d'abord une façon d'être honnête avec les choses, et qu'ils veulent faire partager aux autres cette honnêteté.

Puisque, selon l'expression de Jacques Serguine, « Le cinéma est l'art du vrai », **Exodus** est le plus beau film de Preminger. Il y a dans **Exodus** une respiration inconnue dans ses précédents films et il est, par exemple, bien peu de scènes dans le cinéma qui possèdent l'allant et la justesse de celle où, un soir d'été, Paul Newman et Eva Marie Saint dînent sur une terrasse au-dessus de la ville. Comme les grands romanciers, Preminger est donc un narrateur, un raconteur d'histoires. Son but est d'éveiller la curiosité du public et de la satisfaire. Dans ces conditions, être brillant, c'est être naturel. L'art de Preminger est sans mystère, il est le travail d'un homme actif et généreux. **Exodus** témoigne d'un enthousiasme que l'on dit être celui de la jeunesse et que nous ne rencontrons en fait que dans la maturité. Aucun film ne nous avait parlé de façon aussi propre de l'adolescence, du courage et de la guerre.

On a écrit des pages sur la mise en scène des films d'Otto Preminger, comme sur celles des films de Fritz Lang. A notre avis, il faut dire d'eux ce que disait Lang du **Tombeau Hindou** : « J'essaie dans une scène de donner seulement ce qui est nécessaire, de ne plus faire de détours, d'être simple ».

L'AFFAIRE " CARMEN JONES " (1)

par Roger FERDINAND

Président de la S.A.C.D.

Président d'Honneur de la C.I.S.A.C.

De quoi s'agit-il ? De la projection en Europe d'un film américain réalisé par Otto Preminger d'après un spectacle théâtral monté à Broadway par les producteurs théâtraux Billy Rose et Oscar Hammerstein sous le titre « *Carmen Jones* » s'inspirant du célèbre opéra-comédie de Bizet, « *Carmen* ». Le scénario cinématographique est d'Harry Kleiner, de nouveaux lyrics remplacent les paroles de Meilhac et Halévy et la musique de Bizet a été orchestrée par Herschel Burke Gilbert.

Précisons tout de suite que la question n'est pas de savoir si *Carmen Jones* est un film merveilleux, si Miss Dorothy Dandridge, étonnante Carmen noire, a sur l'écran une extraordinaire présence, si la vigueur et la couleur de la mise en scène sont exceptionnelles, si, pour tout dire, le film est une éclatante réussite.

Cinématographiquement parlant, il n'y a certainement aucun doute sur ce point.

Le problème qui se pose n'a rien à voir avec ces considérations qui, à première vue, donneraient à croire qu'il serait pour le moins désinvolte de priver le public du plaisir certain qu'il ne manquerait pas de prendre en assistant à la projection de *Carmen Jones*.

L'unanimité des louanges n'empêche pas que la réalisation de ce film et son exploitation dans le monde mettent en cause un certain nombre de principes qui nous sont chers et qui se situent à la fois sur le plan patrimonial et sur le plan moral.

Sur le plan patrimonial, la protection des droits d'une part et la détention des droits d'autre part retiennent l'attention. Il est bon en effet de rappeler que l'opéra-comique de Georges Bizet sur un livret de Meilhac et Halévy, inspiré de la *Carmen* de Prosper Mérimée, se trouve avoir dans le monde, de par les législations et les conventions internationales en vigueur, plusieurs régimes de protection.

Nul n'ignore que « *Carmen* » se trouve dans le domaine public aux Etats-Unis par suite de l'expiration des deux périodes de Copyright.

Nul n'ignore également que, même en adoptant le régime de protection le plus favorable, cet opéra-comique n'est plus non plus protégé en Angleterre et Territoires du Commonwealth britannique (Canada excepté) depuis 1925, le premier co-auteur décédé étant Georges Bizet, en 1875.

Il en résulte que le très important marché cinématographique que constituent les pays de langue anglaise se trouve libre et que de ce seul point de vue de la protection du droit d'auteur, tous arrangements ou adaptations quelconques sont licites.

Au contraire, dans tous les pays où la durée de protection est fixée à cinquante ans post-mortem auctoris et où la collaboration est indivisible, c'est-à-dire en fait dans tous les pays de l'Union de Berne (sauf la Suisse et la Suède où la durée n'est que de trente années, et l'Autriche où la divisibilité de la collaboration est applicable), « *Carmen* » tombera dans le domaine public en 1958, le délai partant de la date de décès du dernier co-auteur survivant, en l'occurrence Ludovic Halévy mort en 1908.

Toutefois, il convient de noter que cette chute prochaine dans le domaine public se trouvera quelque peu retardée dans les pays où le législateur a voté des dispositions spéciales dites « prorogations de guerre ». Il en est ainsi en France où « *Carmen* » se

(1) R.I.D.A. — Juillet 1955.

trouve protégée jusqu'en 1972 ; en Belgique jusqu'en 1968 ; en Italie jusqu'en 1964. Peut-être faudra-t-il demain y ajouter l'Espagne si les négociations franco-espagnoles actuellement en cours aboutissent et aussi la Norvège si un accord intervient entre la France et ce pays sur la base de la nouvelle législation norvégienne.

Le champ de protection de « *Carmen* » dans le monde se trouvant ainsi délimité, précisons maintenant que les héritiers de Bizet, Meilhac et Halévy ne sont plus à l'heure actuelle détenteurs des droits de réalisation et d'exploitation cinématographique de cet opéra-comique. Ils les ont en effet régulièrement cédés par un contrat qui expirera en 1957 s'il ne fait pas l'objet d'une prorogation ou d'un renouvellement.

Par conséquent, toujours sur le plan patrimonial, c'est le cessionnaire qui détient actuellement lesdits droits qui est habilité à autoriser ou à refuser la projection publique du film américain *Carmen Jones* dans tous les pays où l'opéra-comique de Bizet bénéficie de la protection légale. Ceci est important et n'a peut-être pas été assez souligné, mais, bien entendu, si le producteur américain obtenait l'accord de ce cessionnaire, se poserait alors une seconde série de problèmes qui se situent sur le plan moral.

Le droit moral étant perpétuel et incessible, les héritiers Bizet, Meilhac et Halévy peuvent-ils s'opposer à la projection publique de *Carmen Jones*, non seulement en France plus particulièrement, mais dans le monde, dans la mesure toutefois où la législation et la jurisprudence nationales reconnaissent le droit moral ?

Chacun sait que l'auteur jouit du droit au respect de son nom et de son œuvre et que ce droit moral est attaché à sa personne puis à celle de ses héritiers.

Le film *Carmen Jones* porte-t-il atteinte au droit moral des héritiers des auteurs et compositeurs de « *Carmen* » ?

Les avis ont été très partagés ; la presse en a fait connaître une partie et pour demeurer objectif, nous citerons succinctement les arguments produits dans un sens ou dans l'autre.

On a dit notamment qu'il s'agissait simplement d'une transposition de « *Carmen* » dans le milieu nègre et que dès lors des transformations plus ou moins importantes étaient indispensables comme dans toute adaptation. De plus, la partition de Bizet a été respectée à quelques détails près, a été traitée avec beaucoup de précaution, et techniquement, a fait l'objet de soins méticuleux. On a ajouté que la musique n'avait pas été trahie mais au contraire que, servie par des voix incomparables, elle était peut-être mieux honorée aujourd'hui par ce film qu'elle ne l'avait été lors de la création de « *Carmen* » à l'Opéra-Comique à Paris en 1875 ou bien lors des multiples représentations données depuis au hasard sur certaines scènes.

On est même allé jusqu'à dire qu'il fallait se féliciter de cet hommage rendu à la partition de Bizet qui, quatre-vingts ans plus tard, pouvait parfaitement supporter cet arrangement à la sauce américaine. Certes, l'une des mélodies est interprétée sur le rythme du jazz, mais après tout, pourquoi pas, si les airs de « *Carmen* » qui étaient devenus un peu rengaine en acquièrent une nouvelle jeunesse. Alors de quoi se plaint-on ?

Pourquoi donc empêcher l'admirable musique de « *Carmen* » de vivre une seconde vie orchestrée au goût du jour avec *Carmen Jones* ? N'avons-nous pas la preuve que la musique de Bizet dont la célébrité a franchi toutes les frontières est éternelle et ne craint pas les rajeunissements.

Tel est l'essentiel de l'argumentation produite en faveur de l'adaptation américaine. Nous nous garderons d'entrer plus avant dans la polémique et nous nous bornerons à citer l'opinion des héritiers et ayants-droit des auteurs et compositeur de l'opéra-comique, car tout de même, ils ont leur mot à dire avant quiconque.

Après avoir assisté à une projection privée de *Carmen Jones*, les héritiers des librettistes Meilhac et Halévy ont formellement déclaré qu'ils ne désiraient nullement invoquer le droit moral pour s'opposer à la projection publique de ce film en Europe. A leur avis, la transposition du livret, dans un décor et une ambiance moderne, ne saurait porter atteinte à la célébrité de l'opéra-comique dont la musique est d'ailleurs conservée et remarquablement orchestrée. M. Daniel Halévy, membre de l'Institut, fils de Ludovic Halévy et donc héritier du sang, n'a pas hésité à faire connaître son opinion par la voix de la presse en protestant énergiquement « contre la proscription d'une œuvre dont personne ne conteste l'éclatante vitalité et qui manifeste quatre-vingts ans après l'étonnante jeunesse de la musique de Bizet ». Le scénario est d'après lui composé avec une habileté merveilleuse et n'altère en rien le tracé du livret français.

Quant à Mme Rey de Villette, héritière d'Henri Meilhac, tout en se ralliant complètement au point de vue de l'héritier Halévy, elle ajoutait : « Le film est une réussite absolue, il serait regrettable et maladroit d'empêcher le public français de le voir ».

Force nous est de constater ici le divorce de conceptions entre les héritiers des librettistes et les ayants-droit d'une part et les héritiers directs d'autre part du compositeur Georges Bizet.

En effet, il convient de noter au passage que Georges Bizet est indirectement le bienfaiteur de la Fondation Ophtalmologique Rothschild qui encaisse les droits produits par l'ensemble de ses œuvres. Bien que cet établissement philanthropique n'ait pas qualité pour se prononcer au nom du droit moral, il a tenu néanmoins à faire connaître que son devoir était de veiller à ce qu'il ne soit pas porté atteinte à la mémoire de Georges Bizet et que soit respectée l'intégralité de son œuvre la plus célèbre. Mais ce qui est encore plus important, c'est la protestation indignée de la famille de Georges Bizet qui a formellement déclaré : « Il importe de dire que la beauté et le talent des interprètes ne sont nullement en cause ; il ne nous appartient pas d'apprécier la qualité du film ; là n'est pas la question. Mais nous sommes les plus proches parents de Georges Bizet : Madeleine Real del Sarte, notre mère, artiste peintre connue, était sa cousine germaine et l'héritière de son fils Jacques. Nous ne pouvons que nous insurger contre la scandaleuse propagande entretenue autour de la caricature d'un chef-d'œuvre que nous entendons préserver de la profanation et du ridicule comme nous en avons moralement le droit et le devoir ».

Voilà donc le problème bien posé.

Reste enfin l'éditeur de l'opéra-comique de « *Carmen* » qui, invoquant la jurisprudence française de 1930 sur l'interprétation des contrats de cession conclus en termes généraux, s'est considéré comme le premier intéressé et n'a pas hésité à faire appel au droit moral dont il n'était pourtant pas titulaire pour justifier son refus de laisser projeter *Carmen Jones* en France. Le seul problème en discussion, selon lui, est de juger du droit que les adaptateurs d'une œuvre peuvent avoir dans la transformation de cette œuvre, et il proposa à plusieurs reprises de soumettre ce problème à un jury composé de personnalités officielles du monde artistique et musical. Cet éditeur précisait d'ailleurs : « Nous avons refusé pour des raisons qui ne sont que trop évidentes pour quiconque le respect de la création artistique. Où irions-nous si, sous prétexte de moderniser, on voulait entreprendre de retoucher les chefs-d'œuvre ? ».

Avant d'aborder cette question plus générale du rajeunissement des classiques voulu par certains, il semble nécessaire de citer l'opinion d'un critique musical qui, après avoir vu le film, a voulu réentendre la musique de Bizet à une représentation récente à l'Opéra-Comique de Paris, ceci, pour répondre plus particulièrement à l'argument selon lequel seul le livret a été transposé et la partition intégralement conservée. En juge impartial,

M. Georges Sadoul demande, dans les *Lettres Françaises* du 19 mai 1955, si l'on a le droit de couper Bizet en morceaux. Du point de vue de l'interprétation chantée, il estime notamment que la voix de Marilyn Horn se trouve mal à l'aise dans le corps sculptural de Dorothy Dandridge et qu'il en résulte très souvent une réelle gêne. Mais surtout, la transposition est inadmissible pour lui sur deux points : « discontinuité dans le mouvement lyrique et transformation de l'opéra en pot-pourri ». « La discontinuité dans le mouvement lyrique est due à l'intervention de longues scènes jouées ou parlées. Ces interminables et inutiles dialogues rejettent dans l'oubli la partition proprement dite... L'unité d'action, donc l'ordre des grands airs restant attribués aux mêmes chanteurs que dans l'œuvre originale, n'est pas respectée. » M. Sadoul note en effet que certains airs ont été enlevés à *Carmen* pour augmenter le rôle de Francita, que l'air célèbre de « *La fleur que tu m'avais jetée* » ne fait plus partie du deuxième acte ni du long duo entre Don José et Carmen mais est chanté en solo par Joe prisonnier, que le duo « *Là bas, là bas dans la montagne* » est reporté au premier acte et tronçonné en plusieurs parties, et que le quatrième acte a été transformé en pot-pourri.

« Ces quelques constatations, termine Georges Sadoul, ne mettent nullement en cause le talent des bouleversants interprètes noirs chantant avec tout leur cœur et toute leur sincérité les airs immortels de « *Carmen* », mais la façon dont on a coupé Bizet en morceaux est scandaleusement inadmissible. »

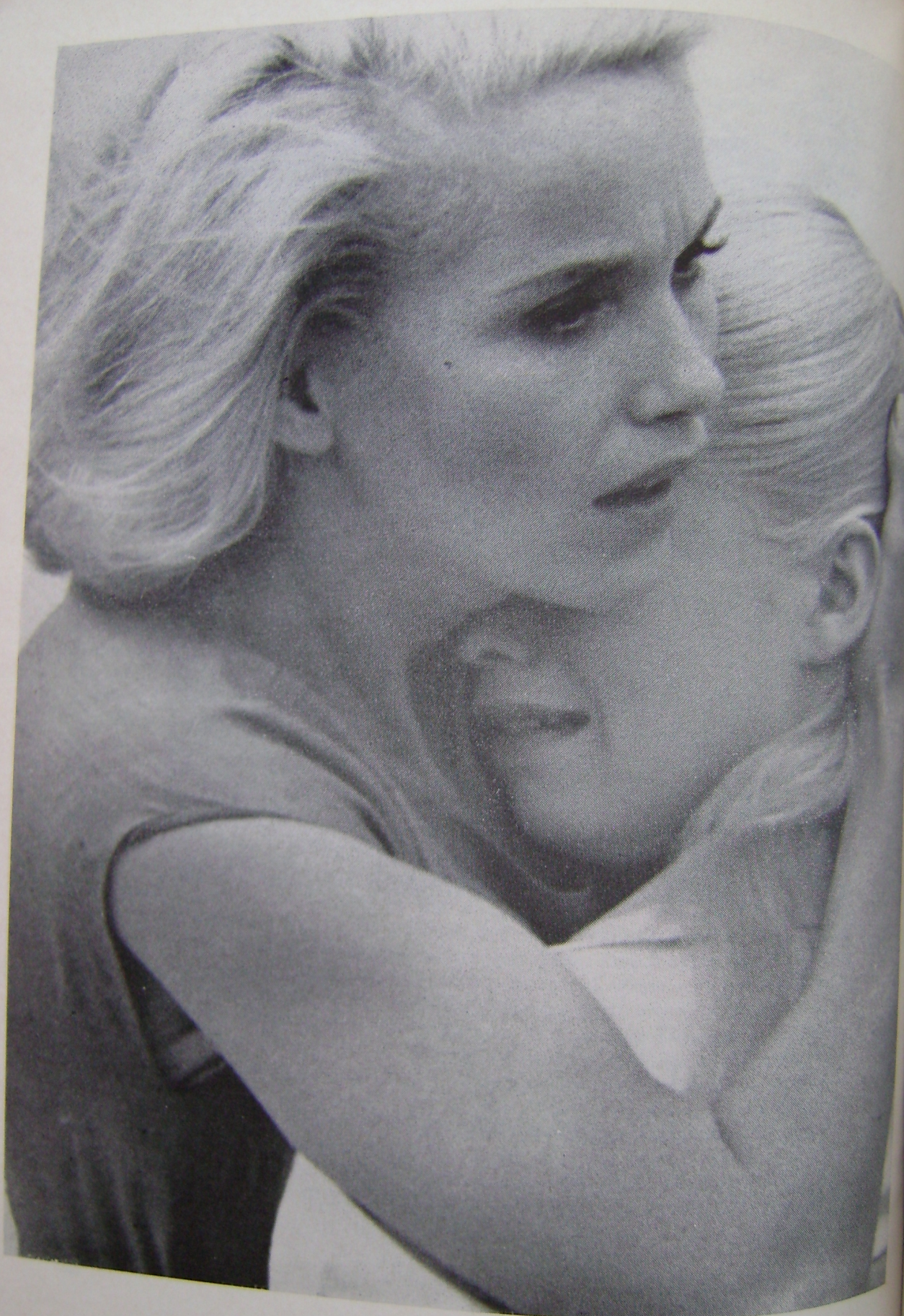
Ajoutons à tout ceci qu'en vérité ce ne sont pas exactement les quelques modifications assurément baroques apportées à l'histoire de *Carmen* et les inventions saugrenues qui ont assuré le succès américain qui sont aujourd'hui en cause. C'est plutôt le respect que l'on doit à Bizet, la partition de ce grand musicien français a su créer une telle atmosphère, une telle évocation du soleil d'Espagne, de ses chants d'amour et de ses danses, qu'il paraît vraiment indécent de la reproduire à l'occasion d'un livret dénaturé. Ne fait-elle pas partie, cette musique française, du folklore espagnol et n'est-ce pas là justement la victoire remportée par Bizet ?

Et puis, si les auteurs et compositeurs vivants ont le droit de disposer de leurs ouvrages à leur gré, de les céder contre profit, d'autoriser tous les remaniements qui leur sont proposés ou imposés le plus souvent, de faire en un mot ce qu'ils veulent d'un bien qu'ils sont libres, après tout, de ne pas défendre ou d'abandonner, leur devoir — le premier de tous — est de protéger les mémoires et de veiller à ce que demeurent intacts les héritages spirituels. Seul Bizet pourrait dire s'il lui importe ou non que le ciel, les danses et les amours d'Espagne soient bannis de l'ouvrage, que le toréador soit un boxeur et les arènes un ring, que Carmen ne soit plus une cigarière mais travaille dans une fabrique de parachutes. Seul Bizet pourrait dire si sa musique pourrait accompagner ou non un nouveau scénario, habilement agencé sans doute, mais n'ayant rien à voir avec les sources mêmes qui lui ont inspiré la partition de sa « *Carmen* ». Et puisqu'il ne le peut pas, il est vraiment trop facile de décider pour lui et de courir le risque de trahir sa volonté dernière. Il est toujours indécent pour le moins de faire parler les morts.

Certes, dira-t-on, la nouvelle de Prosper Mérimée a déjà été transformée et les libertés, sur ce plan, ne datent pas d'hier. Convenons même qu'un scénario est parfois utilement épousseté, que l'argument d'une histoire supporte quelquefois sans dommage irréversible les inventions de ceux qui le modifient avec talent et précaution. D'un même sujet, des versions différentes ont parfois été écrites pour des raisons valables. Et pour ne prendre que deux exemples récents, le livret de « *La Flûte Enchantée* » n'a pas souffert de la collaboration de Jean Sarmant ni celui des « *Indes Galantes* » de celle de René Fauchois.



Dorothy Dandridge et Harry Belafonte dans Carmen Jones.



Eva Maria Saint et Jill Haworth dans Exodus.

Mais ce ne sont pas les causes de Biot dont l'américain. Si on l'admet, les partitions du monde composées au prix d'argent. Les auteurs et les enragés.

Les auteurs
de défendre dans le
sans façon tous
de l'enrichir. Bizet
serait-il possible de
même géniaux, forts
l'arrangeaient le droit
les inventions du joy
« Carmen » de Biz
hommage imprévu qu
elle ne serait plus dig
grandes pour l'aveni
leur talent, les voies
retels ?

Et, sur ce point, les observations peuvent-elles être chargées de la défense sur un plan plus général ?

A vrai dire, en
vous le regretter.

Mais au-dessus
important. Celui du
souhaitable d'utiliser
Certes, le cas de « C
Aé commises depuis le

Mais nous sommes
aux exigences de la m

La première, est l'histoire du génie humain, qui ne saurait en être déplacé.

La seconde, plus

La troisième raison pour laquelle les ouvrages corrigés des œuvres de Platon, Aristote, et d'autres philosophes, sont si rares, est que les auteurs eux-mêmes ont souvent corrigé leurs œuvres.

At-on l'idée d'aille
tion un Rembrandt ra
la ligne mise à l'hor
propriété artistique ne
soit toute polémi
tente de poser, sous

Mais ce ne sont pas des interventions de ce genre, quelquefois profitables à tous, qui sont en cause. C'est le fait de faire exécuter dans de telles conditions la musique de Bizet dont l'ambition était de célébrer l'Espagne et non d'accompagner un script américain. Si on l'admettait, rien n'empêcherait alors demain que soient défigurées toutes les partitions du monde et trahie de toutes les manières la volonté de ceux qui les ont composées au prix de peines que nul ne saurait avoir le mauvais goût d'ignorer.

Les auteurs et compositeurs vivants, si férocelement jaloux à l'occasion de leurs propres ouvrages, si enragés même si l'on se permet d'y toucher, n'ont-ils pas le premier devoir de défendre dans leur intégrité et dans leur éternité les chefs-d'œuvre d'un répertoire pillé sans façon tous les jours par ceux qui trouvent plus commode de s'en emparer que de l'enrichir. Bizet n'a-t-il pas droit aux mêmes égards que les vivants ? Et comment sera-t-il possible de protéger notre patrimoine littéraire et artistique si des arrangeurs, même géniaux, forts d'être libérés d'un consentement dont ils n'auraient plus besoin, s'arrogeaient le droit de mettre à toutes les sauces des musiques qui n'ont pas attendu les inventions du jour pour faire le tour du monde ? A qui fera-t-on croire que la « Carmen » de Bizet est née hier sur l'écran du Festival de Cannes et que sans cet hommage imprévu que les Américains ont bien voulu lui faire l'honneur de lui rendre, elle ne serait plus digne de notre amour et de notre respect ? Ne serait-ce pas ouvrir toutes grandes pour l'avenir à tous les arrangeurs du monde, quels que soient leur habileté et leur talent, les voies d'un abandon préjudiciable à la cause de tous les créateurs intellectuels ?

Et, sur ce point, à défaut de l'intervention des héritiers de l'auteur, d'autres interventions peuvent-elles valablement se produire ? Les Sociétés d'Auteurs notamment, chargées de la défense des intérêts matériels et moraux de leurs Membres, ou bien, sur un plan plus général, l'Etat agissant comme défenseur du répertoire National.

A vrai dire, en l'état actuel des textes législatifs français, rien ne le permet et on peut le regretter.

Mais au-dessus de « l'affaire Carmen Jones » se pose un problème infiniment plus important. Celui du rajeunissement des ouvrages. Est-il possible, est-il opportun, est-il souhaitable d'utiliser les chefs-d'œuvre du passé pour les mettre au goût du jour ? Certes, le cas de « Carmen Jones » n'est pas nouveau. De nombreuses profanations ont été commises depuis longtemps et les exemples ne manquent pas.

Mais nous sommes quant à nous farouchement opposés à l'adaptation des classiques aux exigences de la mode souvent capricieuse et ceci pour trois raisons.

La première, est que nous pensons que les œuvres sont autant de bornes dans l'histoire du génie humain, que chacune doit être placée dans son cadre et qu'elle ne saurait en être déplacée sans dommage.

La seconde, plus juridique, est que le droit moral naît et subsiste dès que l'artiste signe son œuvre, dès qu'il s'en reconnaît le père ; à partir de cette naissance de l'œuvre le droit moral est perpétuel.

La troisième raison est, qu'après tout, il faut laisser aux auteurs vivants le soin de créer les ouvrages correspondant à leur époque et qu'il n'est nullement besoin d'aller rechercher des œuvres du passé pour les rajeunir, à moins d'avouer son impuissance créatrice.

A-t-on l'idée d'ailleurs de rajeunir les œuvres d'art, les tableaux, les monuments ? Voit-on un Rembrandt rajeuni au goût d'un Picasso ? Voit-on la Vénus de Milo retouchée selon la ligne mise à l'honneur par les grands couturiers actuels ? Ce qui est valable pour la propriété artistique ne l'est-il pas au moins autant pour la propriété littéraire ? Quoi qu'il en soit, toute polémique mise à part, « l'affaire Carmen Jones » aura au moins eu le mérite de poser, sous un jour très crû, ce problème du rajeunissement des chefs-d'œuvre.

DE VELASQUEZ A PICASSO OU DE BIZET A PREMINGER

par Michel MOURLET

A toutes les époques et dans tous les pays, les artistes n'ont pas craint de chercher leur inspiration dans les œuvres de leurs aînés. La notion de propriété artistique, d'ailleurs assez récente, ne s'attache évidemment qu'à la façon de traiter le sujet, non au sujet lui-même qui semble bien appartenir à quiconque s'en empare, de par sa nature générale et abstraite que nous opposerons au caractère particulier et concret de l'œuvre résultante, animée de mécanismes propres à son seul créateur. Mais, sans vouloir évoquer la littérature grecque primitive ou du Moyen-Age français, ou chaque aède, ou chaque troubadour apportait sa contribution à l'édifice collectif — et se l'appropriait du même coup — nous ne manquons pas d'exemples, dans des temps plus modernes, d'artistes, d'écrivains arrachant sans vergogne aux confrères quelques lambeaux de leur génie. Mieux que Corneille, que Racine, dont on sait les emprunts qu'ils firent à Euripide ou à l'Espagne, mieux que La Fontaine qui traduisit parfois littéralement ses prédécesseurs, voyons Molière prendre à Cyrano de Bergerac son fameux « ...Que diable allait-il faire dans cette galère ? ». La littérature, au demeurant, n'a pas le privilège de ces osmose. Les études des peintres d'après leurs maîtres sont innombrables : Picasso lui-même n'a-t-il pas refait *Les Ménines* de Vélasquez ? Quant à notre héritage musical, il est constitué pour une part non négligeable de variations sur des thèmes empruntés à autrui.

Mais le fait ne crée pas nécessairement le droit, et peut-être serait-il bon de s'interroger sur le principe de ces exemples au lieu de les énumérer. Puisque la question se trouve posée, à propos de *Carmen Jones* et de Bizet, essayons d'y répondre. Mais d'abord, quelle question ? Tenter de la formuler montre déjà qu'elle existe à peine, qu'elle n'existe pas. Il s'agirait de savoir, en effet, comment et dans quelle mesure une œuvre exécutée d'après un modèle, ou inspirée par lui, peut exercer sur ce modèle une action néfaste, à tel point qu'on soit obligé de le protéger d'une aussi criminelle entreprise par des protestations et par des lois. Car ce n'est nullement d'une affaire de plagiat que nous sommes saisis (le reproche serait même plutôt... de n'avoir pas plagié). Ici, l'on affiche ses sources ; personne, sur le plan matériel, n'est lésé. Par conséquent, on ne discute pas le principe de l'œuvre inspirée par une autre, mais son application dans le cas précis de « *Carmen* ». Les protestations sont d'ordre moral, au niveau, non de l'honnêteté tout court, mais d'une sorte très abstraite et très vague d'honnêteté esthétique qu'il reste à définir. A la limite, il semble qu'une pareille notion revendique la copie pure et simple, car la moindre modification de détail entame l'intégrité de l'original, le défigure.

A partir de quel degré d'altération faut-il dénoncer l'entreprise, c'est ici qu'intervient de façon flagrante l'arbitraire de toute décision. Qu'il soit légalement permis à qui que ce soit — et même aux spécialistes les plus compétents, et même aux héritiers d'un auteur — de juger de la valeur artistique d'une œuvre, de sorte que ce jugement fasse autorité sur le plan de l'exploitation commerciale, apparaît à la fois comme une aberration et un danger. Une telle évaluation, dont on sait le caractère aléatoire, provisoire quelquefois durant des siècles, et la perpétuelle remise en cause qu'elle justifie, si elle est parfaitement légitime en elle-même, ne devrait pas faire jurisprudence dans un domaine où l'on exige d'ordinaire un tant soit peu de preuves et de démonstration.

Il convient peut-être de souligner, à ce stade de la réflexion, que nous nous sommes bornés à montrer la vanité extravagante d'une décision uniquement subjective, gustative, qui engage l'avenir financier — et prive le public — d'une œuvre aussi intéressante que *Carmen Jones*, non les mobiles de cette décision. En effet, comme nous l'avons noté plus haut, pour que l'auteur (ou, en l'occurrence, ses héritiers) s'estiment lésés en quelque façon, alors qu'il n'est pas question de vol ou de plagiat, il faut bien que l'œuvre fille porte tort à l'œuvre mère d'une manière ou d'une autre. C'est ce tort que la décision condamne en refusant le droit d'exploitation. C'est aussi ce tort qui provoque l'humeur des accusateurs et alimente leurs arguments. *Mais en quoi consiste-t-il ?* Je n'ai lu nulle part une définition un peu claire, ni même la moindre ébauche d'explication à ce sujet. Dans l'hypothèse où *Carmen Jones* serait un mauvais film ou bien altérerait par une orchestration différente, ou une interversion de certaines scènes chantées, la partition originale, comment cette altération pourrait-elle agir de façon nuisible sur le modèle ? Nous touchons ici au point central de la discussion, et si l'on peut montrer que le tort invoqué, à la lettre, *n'existe pas*, que restera-t-il de l'argumentation adverse ?

Car enfin, de deux choses l'une : ou bien le spectateur connaît l'œuvre de Bizet, l'aime et en regrettera l'adaptation. Il peut aussi ne pas l'aimer et préférer cette version nouvelle : de toute manière, dans le Panthéon où il classe et hiérarchise les monuments de sa culture, on voit mal quelle modification « *Carmen* » aurait à subir. Ou bien le spectateur ne connaît pas « *Carmen* », et qu'importe alors à Bizet le jugement d'un philistin ? Allèguera-t-on que le film va le décourager brusquement, comme cela, de remonter à une source qu'il a obstinément ignorée jusqu'aujourd'hui ? Ce serait mal connaître les réactions habituelles du public, dont on est en droit d'attendre, au contraire, phénomène assez souvent constaté en d'autres circonstances, qu'il soit tenté de faire la connaissance du modèle, surtout s'il en entend vanter les mérites supérieurs. Ainsi, et c'était une évidence que l'on est presque confus d'avoir dû analyser, on ne saurait envisager un seul instant de répercussion sur l'audience d'une œuvre, sinon une répercussion bénéfique, dans le cas de son adaptation. Or, si l'on considère les choses de façon concrète, quelle autre modification pourrait intervenir dans le destin d'une œuvre, qu'une modification d'audience ?

Nous tenons à faire remarquer, d'autre part, que nous avons systématiquement négligé de mettre en valeur un aspect décisif de cette affaire, à savoir le fait que l'adaptation litigieuse relève d'un art différent de celui où le modèle a trouvé sa forme, soumis à d'autres critères, à d'autres lois ; ceci pour demeurer sur un pied d'égalité dans la discussion avec l'adversaire, et généraliser le problème. Il va de soi, en effet, que reprocher à un film son infidélité à un opéra-comique est aussi absurde — indépendamment de l'absurdité fondamentale du problème même de la « fidélité » — que si l'on eût tenu rigueur en leur temps à Bizet, Meilhac et Halévy de leur désinvolture, pourtant autrement

audacieuse, à l'égard de la nouvelle de Mérimée. Quant à l'absurdité du problème scolaire et rebattu de la « fidélité », elle réside bien entendu dans le fait que, possible, elle n'offrirait aucun intérêt, car pourquoi recommencer quelque chose qui existe déjà ? Mais à partir du moment où l'on passe d'un art à un autre, elle est impossible puisque la réalité expressive change, — donc la finalité des œuvres est différente. Inutile et impossible, cette prétention s'efface derrière la véritable raison du transfert, où le modèle apparaît comme le tremplin de l'inspiration d'un autre artiste.

Preminger est cet artiste. De même que Molière, il a pris « son bien où il l'a trouvé », a conçu et réalisé un nouvel être artistique à partir d'une œuvre existante, ce qui est le mouvement naturel de toute culture, le signe et la preuve que l'œuvre en question n'est pas morte, qu'elle suggère et stimule. L'effort auquel nous avons mis de momifier un ouvrage que l'on croit protéger (de quoi ?) va assurément à l'encontre de son but, et avec une inconscience qui serait bien amusante si elle ne nous privait du travail de l'un des artistes les plus importants de notre temps.

Ainsi, sans vouloir entrer dans les détails d'une interdiction que nous tenons pour sottise et injustifiée dans son principe, et désastreuse dans ses effets, il nous paraît ressortir avec évidence d'une analyse un peu moins hagarde que les indignations d'héritiers abusifs ou de leurs défenseurs :

1) Que le problème vu sous son angle le plus vaste, celui de la fidélité au modèle, non seulement ne renvoie à aucun critère valable, mais encore se révèle sans objet, absurde par la contradiction qu'il exprime.

2) Que si l'on se restreint à l'aspect particulier du tort causé au modèle « trahi », on ne distingue vraiment pas de quelle nature ce tort pourrait bien être, attendu que la définition même du chef-d'œuvre est d'être inattaquable, et qu'il n'y a que deux états possibles à sa reproduction si elle n'en est pas l'exacte copie : être inférieure, ou autre. Inférieure, elle se détruit d'elle-même et ne saurait porter préjudice à l'original. Autre, quelle relation pourrait-il s'établir ?

3) Qu'en tout état de cause, le jugement de valeur qui décide de la trahison ou non, de l'infériorité ou non, ne possède aucune réalité objective, aucun poids dans une balance où se trouvent en suspens des droits et des intérêts précis et matériels.

4) Qu'à l'inverse des conclusions de la Société des Auteurs, toute la civilisation humaniste témoigne en faveur de la persistance des grandes œuvres — non seulement par leurs thèmes, mais par certaines de leurs formes — à travers de multiples avatars, constituant comme un arbre vivant et fructifiant, une architecture à la fois indestructible et féconde.

Les héritiers des librettistes, eux, ne s'y sont pas trompés, qui ont admiré le film et protesté hautement contre l'interdiction dont il a fait l'objet. Et l'on accordera que leur voix aurait pu être prépondérante, héritiers qu'ils sont des auteurs du scénario qui, dans un film, contrairement à l'opéra-comique, joue un rôle plus déterminant que la musique. Les scènes principales de *Carmen Jones*, que j'ai eu la chance de voir en Angleterre, sont naturellement des scènes parlées, où l'art du cinéaste s'exerce librement sur la vérité des visages, des voix et du déplacement des corps. Mais rien ne sert d'invoquer de semblables notions, puisqu'il est clair qu'au fond de cette « ténébreuse affaire » il y a surtout, de la part des requérants, une ignorance, une incompréhension et un mépris du cinéma assez communs encore de nos jours.

Michel MOURLET.

EXTRAIT DU DÉCOUPAGE D'ANATOMY OF A MURDER

(CS : Close Shot. — MLS : Medium long shot. — MS : Medium shot. — CU : Close up.
MCS : Medium close shot. — LS : Long shot)

FONDU ENCHAÎNÉ

CS 1

Intérieur de la salle de tribunal, de jour. — Le docteur Dompierre à la barre des témoins. — La caméra s'éloigne pour cadrer Dancer marchant devant la barre des témoins pendant qu'il interroge le Dr Dompierre. — Le Juge Weaver au tribunal en train d'écouter. — Dancer va vers la droite quand il interroge le témoin puis il tourne brusquement à gauche, la caméra fait un mouvement panoramique pour le suivre, il s'assoit au moment où Paul se lève et parle.

MLS 2

Le Dr Dompierre à la barre — la tête du greffier du tribunal au premier plan à droite. Dompierre parle.

MLS 3

Paul questionnant le témoin. — Dancer et les autres, assis.

MS 4

Le Dr Dompierre à la barre, le greffier assis au premier plan à droite.

MLS 5

Paul questionnant le témoin. — Laura, Manion et les autres, assis.

MS 6

Le Dr Dompierre à la barre, il parle. — Le greffier assis au premier plan à droite.

CU 7

Paul parlant. — Laura, Manion et des spectateurs assis au premier plan à droite.

MCS 8

Dr Dompierre à la barre, il fait un signe de tête et parle.

CU 9

Paul parlant. — Laura, Manion et des spectateurs assis dans le coin droit en haut.

MCS 10

Dr Dompierre à la barre, il parle et fait un signe de tête.

CU 11

Paul parlant. — Laura, Manion et des spectateurs assis dans le coin droit en haut.

MCS 12

Dr Dompierre à la barre, il hoche la tête et parle.

Dancer à Dompierre :

— Docteur Dompierre, à quelle occasion êtes-vous venu à la prison du Comté la nuit du 15 août ?

Dancer à Dompierre :

— Qui vous avait appelé ?

Dompierre à Dancer :

— La police.

Dancer à Dompierre :

— Que voulait-elle ?

Dompierre à Dancer :

— On avait besoin de moi pour faire un test pour chercher des traces de sperme sur la personne d'une certaine Madame Manion. J'ai fait le test.

Dancer à Dompierre :

— Quelle fut votre conclusion ?

Dompierre à Dancer :

— Négative. Il n'y avait aucune trace.

Dancer à Dompierre :

— En faisant ce test, avez-vous remarqué des contusions ou d'autres marques sur Madame Manion à ce moment-là ?

Paul à Dompierre :

— Avez-vous été interrogé pour déterminer la raison de ces contusions ?

Dompierre à Paul :

— Non.

Paul à Dompierre :

— Où avez-vous fait le travail de laboratoire nécessité par ce test ?

Dompierre à Paul :

— A l'hôpital Sainte-Marguerite, dans cette ville.

Paul à Dompierre :

— Qui a préparé les plaques pour vous ?

Dompierre à Paul :

— Un infirmier de l'hôpital.

Paul à Dompierre :

— N'aurait-il pas mieux valu que ce soit un spécialiste qui s'en occupe ?

Dompierre à Paul :

— Si, mais la police était pressée.

Dompierre à Paul :

— Et il m'arriva par hasard de trouver ce garçon qui était arrivé à sept heures du matin.

CU 13

Paul parlant. — Laura, Manion et des spectateurs assis dans le coin droit en haut.

MCS 14

Dr Dompierre à la barre, il parle.

MS 15

Paul se retourne et marche vers sa table pendant que Dancer se lève et va dans le coin droit. La caméra s'avance légèrement vers Dancer quand il parle. Des spectateurs assis dans le coin droit en haut. Laura assise à droite.

MCS 16

Dr Dompierre à la barre, il parle.

MCS 17

Dancer parlant. — Laura et des spectateurs dans le coin droit en haut. Mitch est assis à gauche, Paul se lève à droite dans le coin pendant que Dancer s'assoit. Paul interroge le témoin au milieu, pendant qu'il se dirige lentement vers la droite.

MCS 18

Le Dr Dompierre à la barre, il parle.

CS 19

Paul à droite. Dancer, Mitch, Laura et d'autres assis. Paul se tourne et va tout à fait à droite tandis que Dancer se lève et parle, pendant que Paquette se lève, va vers la gauche et sort du champ. Dancer s'adresse au tribunal au centre. Dancer va tout à fait à gauche dans le coin en bas et sort.

MCS 20

Le Juge Weaver au tribunal, le clerc et le greffier assis, tandis que Dancer entre dans le coin du bas. Paquette va à la barre. — Une partie du jury dans le coin en haut. La caméra se rapproche quand Dancer marche vers Paquette à la barre et indique le centre. Il interroge Paquette.

CS 21

Paul et Laura assis vers le bas à droite, Maida et des spectateurs assis en haut.

Paul à Dompierre :

— N'aurait-il pas « spécialement » mieux valu attendre un spécialiste si la possibilité du viol dépendait du résultat ?

Dompierre à Paul :

— Si.

Paul à Dompierre :

— Dans le journal du soir, le 16 août, on déclarait que vous n'aviez pas trouvé de trace évidente de viol. Est-ce vrai ?

Dompierre à Paul :

— Ce n'est pas vrai. Je n'ai jamais fait une telle déclaration.

Paul à Dompierre :

— Mais vous étiez-vous fait une opinion à ce sujet ?

Paul à Dompierre :

— Pourquoi non ?

Dompierre à Paul :

— Il est impossible de dire si une femme mariée a été violée.

Dancer à Dompierre :

— A votre avis avait-elle eu des relations récentes avec un homme ?

Dompierre à Dancer :

— Non seulement il n'y avait pas de trace de sperme, mais en plus il n'apparaissait pas qu'elle ait eu des relations récentes avec un homme.

Paul à Dompierre :

— Le fait qu'il n'y ait pas de trace sur son corps ne veut pas dire qu'elle n'ait pas été violée, n'est-ce pas ?

Paul à Dompierre :

— Savez-vous ce qui constitue un viol au regard de la loi ?

Dompierre à Paul :

— Oui, maître. Violenter suffit pour qu'il y ait viol, le viol n'a pas besoin d'être accompli.

Le Juge à Dompierre :

— Le témoin peut se retirer.

Dancer au Juge :

— Nous rappelons A. Paquette à la barre.

Dancer au Juge :

— Votre Honneur, puisque l'avocat de la défense a imposé la question du viol...

Dancer au Juge :

— ...il devient nécessaire de demander ce témoignage supplémentaire à Monsieur Paquette.

Le Juge à Paquette :

— Vous êtes toujours sous serment.

Dancer à Paquette :

— Voulez-vous jeter un coup d'œil sur Madame Manion, assise derrière la table de la défense ?

Dancer à Paquette :

— Était-elle habillée de cette façon, cette nuit-là ?

Dancer à Paquette :

— Comment était-elle habillée ?

Paquette à Dancer :

— Elle avait une jupe très étroite et un sweater moulant.

Paquette à Dancer :

— Elle portait des chaussures rouges à talons hauts.

Dancer à Paquette :

— Portait-elle... des bas ?

Paquette à Dancer :

— Non, elle était jambes nues.

MLS 22

Dancer près de Paquette à la barre, le greffier assis dans le coin droit en bas. Une partie du jury en haut à droite. Dancer interroge Paquette et désigne Laura au centre.

CS 23

Paul assis en bas à droite. Laura à sa gauche. Paul parle. Maida et des spectateurs assis en haut. Paul se tourne et regarde Laura. La caméra se rapproche en gros plan. — Laura pen- dant qu'elle enlève son chapeau, révélant ses longs cheveux, et sourit, elle regarde au centre quand Paul l'observe.

MLS 24

Dancer près de Paquette à la barre, Dancer sourit et parle. — Le greffier en bas à droite, assis. Une partie du jury en haut à droite. Dancer interroge Paquette et fait des gestes de la main pendant que Paquette s'agite et parle.

MLS 25

Paul se lève et parle. — Manion et Laura assis près de lui, d'autres assis en haut. Paul se tourne et fait des gestes à Laura quand elle se lève et enlève ses lunettes. Paul se tourne vers Manion quand il parle.

MLS 26

Dancer près de Paquette à la barre des té- moins. — Le greffier assis en bas à droite. Le jury à droite en haut. Dancer se déplace vers la gauche devant le tribunal et il parle. — Le Juge Weaver au tribunal se penche en avant et parle à Dancer. — Dancer se retourne et va vers le jury à droite, la caméra le suit, pano- ramique, il retourne près de Paquette à la barre pendant que la caméra se place en plan. MCS, Dancer interroge Paquette.

MS 27

Paul, Manion et Laura assis. — Laura remet ses lunettes au moment où Manion jette un regard dans sa direction. — Maida et d'autres assis dans la salle. Manion paraît inquiet.

MCS 28

Dancer près de Paquette à la barre, la caméra se déplace en panoramique avec Dancer à droite quand il parle au jury puis tourne et revient vers Paquette. — Paquette fait des gestes de la main quand il parle. Dancer sourit et l'interroge.

MS 29

Paul, Manion et Laura assis. — Maida et d'au- tres assis en haut à droite. Paul est nerveux quand il observe Dancer au centre. — Manion réagit avec peine.

MCS 30

Dancer près de Paquette à la barre des té- moins. Dancer tourne en bas à droite et parle. Une partie du jury en haut à droite.

Dancer à Paquette :

— Portait-elle un chapeau ?

Dancer à Paquette :

— Quelle sorte de cheveux a Madame Manion sous ce chapeau ?

Paul au Juge :

— Nous serions très heureux de montrer à la Cour les cheveux de Madame Manion.

Paul à Laura :

— Madame Manion, voulez-vous enlever votre chapeau, s'il vous plaît ?

Dancer à Paquette :

— En considérant la jupe collante, le sweater moulant et les jambes nues...

Dancer à Paquette :

— ..quelle allure avait-elle ?

Dancer à Paquette :

— Voulez-vous dire que l'allure de Madame Manion était délibérément provoquante ?

Paquette à Dancer :

— On devinait à peu près tout d'elle.

Paul au Juge :

— La défense concède que Madame Manion, même quand elle est habillée sans recherche, est une femme ravissante.

Paul au Juge :

— En vérité il est facile de comprendre que son mari soit devenu momentanément fou...

Paul au Juge :

— ...Lorsqu'il a vu une telle beauté frappée par une brute.

Dancer au Juge :

— Je... proteste. Monsieur Biegler est le plus indiscipliné des avocats que j'aie jamais vu dans une salle de tribunal.

Le Juge aux jurés :

— Le Jury ne tiendra pas compte de l'inter- vention de Monsieur Biegler.

Dancer à Paquette :

— Est-ce que Madame Manion a bu beaucoup cette nuit-là ?

Paquette à Dancer :

— Je lui ai servi six verres moi-même, ensuite Barney est arrivé et lui en a offert plusieurs, je ne me rappelle pas combien.

Dancer à Paquette :

— Voulez-vous dire qu'elle était ivre ?

Paquette à Dancer :

— Elle était éméchée.

Dancer à Paquette :

— Qu' a-t-elle fait qui vous ait fait penser qu'elle était éméchée ?

Paquette à Dancer :

— Elle a enlevé ses chaussures et a marché pieds nus et...

Paquette à Dancer :

— ...Quand elle a joué au billard électrique elle se tortillait devant.

Dancer à Paquette :

— Voulez-vous dire qu'elle remuait les han- ches ?

Paquette à Dancer :

— Quand elle réussissait une bonne moyenne, elle sautait et criait.

Dancer à Paquette :

— Elle a joué au billard électrique avec B. Quill, cette nuit-là, n'est-ce pas ?

Dancer à Paquette :

— Quelle était son attitude envers lui ?

MS 31
Paul, Manion et Laura assis — d'autres en haut à droite. Paul se lève brusquement et fait une objection, la caméra le suit en panoramique.

MCS 32
Dancer près de Paquette à la barre. Dancer parle à Paul au centre puis retourne interroger Paquette. Dancer sort du champ à droite.

MS 33
Paul se lève lentement alors qu'il parle. — Manion assis à droite. Laura derrière eux — des spectateurs en haut. La caméra s'approche et suit Dancer, panoramique, quand il entre dans le champ et va vers sa table et s'assoit. — Paul interroge le témoin au centre.

MS 34
Paquette à la barre. — Il parle.

Paquette à Dancer :

— Je pense que vous pouvez l'appeler « amicale ».

Dancer à Paquette :

— Vous voulez dire, « plus qu'amicale » ?

Paquette à Dancer :

— C'est ce qu'il me sembla.

Paquette à Dancer :

— Elle se frottait contre lui et pendant deux heures elle le frôla avec ses hanches.

Dancer à Paquette :

— Voulez-vous dire que Madame Manion aguichait Barney Quill ?

Paul au Juge :

— Objection. Ceci résulte d'une supposition du témoin.

Dancer à Paquette :

— Voulez-vous dire que Madame Manion agissait librement avec Barney Quill ?

Paquette à Dancer :

— Oui.

Paul à Paquette :

— L'avocat général vous a demandé si Madame Manion était ivre et vous avez répondu qu'elle était éméchée.

Paul à Paquette :

— Pour un tenancier de bar, quelle différence y a-t-il entre les deux ?

Paquette à Paul :

— Je comprends mal.

Paul à Paquette :

— Quand on dit qu'une personne est ivre, cela veut généralement dire qu'elle est un peu abrutie par la boisson, n'est-ce pas ?

Paquette à Paul :

— Je crois que c'est cela, oui.

Paul à Paquette :

— Et si elle est éméchée, elle est gaie et contente.

Paul à Paquette :

— En d'autres termes, Madame Manion était heureuse.

Paul à Paquette :

— Y a-t-il quelque chose de mal à être heureuse à l'hôtel de Thunder Bay ?

Paul à Paquette :

— Thunder Bay est un lieu de plaisance, n'est-ce pas ?... La nage, la pêche, ces sortes de choses ?

Paul à Paquette :

— Y a-t-il quelque chose d'extraordinaire dans le fait de voir une femme pieds nus à Thunder Bay ?

Paul à Paquette :

— De même, que Madame Manion enlève ses chaussures à Thunder Bay, cela ne veut pas nécessairement dire qu'elle n'était pas convenable, n'est-ce pas ?

Paul à Paquette :

— Oui ou non ?

Paul à Paquette :

— Vous avez dit que Madame Manion criait et sautait...

Paul à Paquette :

— ...Et qu'elle remuait les hanches autour du billard électrique.

Paul à Paquette :

— A-t-elle créé des troubles, a-t-elle causé un attroupement ?

MLS 35

Paul va à gauche, passant devant Dancer et Mitch assis, la caméra fait un mouvement panoramique avec Paul près du jury allant vers Paquette à la barre, à gauche. — Il interroge Paquette pendant que la caméra se fixe en plan moyen. — Paul se tourne quand il parle au jury puis revient à Paquette — il interroge Paquette et se penche au-dessus de lui pendant que Paquette réagit coléreusement et se penche vers lui, Paul parle avec emphase puis se tourne brusquement et marche vers le jury, la caméra suit Paul en panoramique quand il sort à droite pour se rasseoir.

MS 36

Le Juge Weaver au tribunal, il parle, puis il parle au témoin au centre, puis s'adresse au tribunal. Il se lève en ramassant sa montre et en refermant le boîtier, la caméra fait un mouvement panoramique et revient en arrière quand le greffier s'adresse à la Cour — le clerc se lève, le greffier tape avec son marteau quand le Juge Weaver sort, tandis que la caméra continue à reculer pour cadrer Paul et Manion se préparant à sortir. — Paul parle à Manion tandis qu'un agent suit Manion qui sort à droite. — Paul sort à gauche.

Paul à Paquette :

— Tous les hommes qui étaient dans le bar se sont-ils réunis en cercle autour de Madame Manion pour la regarder ?

Paul à Paquette :

— Mais vous, vous avez remarqué Madame Manion. Vous l'avez suffisamment observée pour tout nous révéler sur ses actes.

Paul à Paquette :

— Quant à B. Quill, il a fait attention à Madame Manion parce qu'il jouait au billard électrique avec elle. N'est-ce pas cela ?

Paul à Paquette :

— Aussi semble-t-il qu'il n'y ait que vous qui ayez observé les actes et l'allure de Madame Manion avec une telle acuité.

Paul à Paquette :

— Et ce cher vieux Barney a dû vous dire, en venant vous demander un verre...

Paul à Paquette :

— « Alphonse, je vais emmener cette poupée dehors et la violer. »

Paquette à Paul :

— Non, ce n'est pas vrai.

Paul à Paquette :

— Ouais. Et vous avez dû lui dire : « Fais-le une bonne fois pour moi, Boss ».

Dancer au Juge :

— Je m'oppose. L'avocat attaque le témoin.

Paul au Juge :

— Je n'ai plus de question à poser.

Le Juge à Dancer et à Paul :

— La Cour est écœurée par cette sordide bataille.

Le Juge à la Cour :

— Et je suis sûr que le Jury est également fatigué et dégoûté.

Le Juge à la Cour :

— Demain la parole sera à la défense — et avec de la rapidité et un peu de discipline de la part des avocats...

Le Juge à la Cour :

— ...Peut-être pourrons-nous conclure Samedi soir.

Le Greffier à la Cour :

— La séance est ajournée jusqu'à demain matin neuf heures.

Scène coupée de la version projetée en France à partir de la seconde exclusivité

OUVERTURE EN FONDU

LS 37

Extérieur, autoroute, nuit. Plan général. Des phares se rapprochent. Il pleut.

CU 38

Parnell au volant de la voiture de Maida. Il s'efforce de voir où il va. Plan à travers le pare-brise.

MCS 39

Intérieur de la voiture. Dos de Parnell au volant pendant que des phares apparaissent à travers le pare-brise, se rapprochant. — Ils passent au moment où une autre voiture apparaît.

CU 40

Parnell au volant. Il s'efforce de voir où il va. — Plan à travers le pare-brise.

MCS 41

Intérieur de la voiture. Dos de Parnell au volant en train de conduire pendant que les phares s'éloignent.

LS 42

Extérieur. Autoroute. Les phares se rapprochent. Une voiture roule à droite, c'est la voiture de Maida.

CS 43

Intérieur de la voiture. Dos de Parnell qui conduit alors que la voiture s'approche d'une barrière et rentre dedans.

CU 44

Réaction de Parnell. — Plan à travers le pare-brise.

CU 45

Intérieur de la voiture. Dos de Parnell conduisant tandis que la voiture se rapproche du bâtiment, Parnell essaye de tourner le volant.

OUVERTURE EN FONDU

MLS 46

Intérieur. Couloir de l'hôpital. Nuit. Paul, le shérif et un interne marchent au premier plan. — La caméra s'éloigne alors qu'ils parlent. — Ils s'arrêtent à la porte de gauche. — L'interne ouvre la porte, Paul et le shérif entrent, l'interne les suit.

MCS 47

Intérieur de la salle d'hôpital. Paul, le shérif et l'interne qui entre et ferme la porte. L'interne sort à gauche pendant que Paul et le shérif parlent. La caméra les suit en panoramique vers la gauche alors qu'ils passent devant les malades dans leurs lits. La caméra se rapproche quand ils s'arrêtent à côté du lit de Parnell, la caméra fait un mouvement panoramique sur Parnell (dans ses bandages), dans le lit.

L'interne à Paul :

— Il est un peu choqué mais il ne semble pas qu'il y ait autre chose. Nous aimerions l'avoir en observation pendant un jour ou deux.

Paul au Shérif :

— Quels dégâts a-t-il fait ?

Le Shérif à Paul :

— Il devra passer devant le tribunal quand il sera rétabli. Le vieux fou !

Parnell à Paul :

— Parlez gentiment du mort.

Paul au Shérif :

— Vous permettez que je passe une minute avec le cadavre ?

Paul à Parnell :

— Quoique vous ayez fait, cela valait-il la peine d'essayer de vous tuer ?

Parnell à Paul :

— Comment va le procès ?

Paul à Parnell :

— Je fais beaucoup de bruit mais Dancer gagne tous les points.

Paul à Parnell :

— Où avez-vous été ?

Parnell à Paul :

— Qu'il a embauché Mary Pilant au Nord de Sault Sainte-Marie.

Parnell à Paul :

— Ça m'a paru bizarre qu'il ait fait tout ce chemin pour embaucher quelqu'un simplement pour travailler pour lui.

Parnell à Paul :

— J'ai été là-bas fouiner un peu.

Paul à Parnell :

— Avez-vous trouvé quelque chose d'utile ?

Parnell à Paul :

— Pas jusqu'à ce que j'aie vu son acte de naissance.

Parnell à Paul :

— Elle est née à Blind River (Ontario) en 1934. Pas mariée.

Parnell à Paul :

— Sa mère était une serveuse, Simone Pilant.

Parnell à Paul :

— Son père était un bûcheron, nommé Barney Quill.

(Fin de la scène coupée.)

BIOFILMOGRAPHIE D'OTTO PREMINGER

OTTO PREMINGER

Né le 5 décembre 1906, à Vienne.

Fait ses études dans sa ville natale où son père est homme de loi. Entre à la Faculté de Droit et parallèlement se passionne pour le théâtre. A dix-sept ans, débute à la scène en interprétant le rôle de Lysandre dans « Le Songe d'une nuit d'été » produit par Max Reinhardt au Théâtre de Josefstadt. Pendant les vacances d'été, il joue à Zurich et à Prague dans des compagnies de répertoire, spécialisées dans les pièces de Shakespeare, Goethe et Schiller. En 1925, il est Docteur en Droit et en Philosophie. En 1926, cessant d'être seulement acteur, il devient metteur en scène de ces compagnies de répertoire. Ensuite, il fonde et dirige avec son ami Rolf Jahn le théâtre « La Comédie » à Vienne, qui remporte de très grands succès, à tel point qu'il fonde un théâtre de trois mille places, le Schauspielhaus. Il succède à Max Reinhardt à la direction du théâtre de Josefstadt. Comme acteur et metteur en scène, il remporte succès sur succès avec un répertoire s'étendant de la comédie musicale à la tragédie

grecque en passant par l'opérette et les œuvres américaines modernes. Il est le premier à produire des pièces telle que « Men in White », « The Front page » et « The First Legion » d'Emmett Lavery. C'est dans ce théâtre et sous la direction de Preminger, qu'Heddy Lamarr fait ses débuts d'actrice. Il dirige aussi Luise Rainer dans son dernier rôle européen (dans « Men in White ») avant son départ pour Hollywood. Il dirige également Alexander Moissi, Albert Basserman, Oscar Homolka et Oscar Karlweis.

En 1931, toujours à Vienne, il tourne quelques films dont :

DIE GROSSE LIEBE (Le grand amour) 1931
(2.154 mètres) 76 mm.

Production : Allianz Film G. m. b. H. Vienne.
— **Distribution :** Sud-Film A.G. — **Photographie :** Hans Theyer. — **Musique :** Walter Landauer, Frank Fox. — **Décor :** Siegfried Bernfeld, Artur Berger. — **Montage :** Paul Falkenberg. — **Interprètes :** Hansi Niese, Attila Horbiger, Betty Bird, Hugo Thimig, Ferdinand Maierhofer, Maria Walder, Hans Olden, Adrienne Gessner, Franz Engel, Georg Denes, Karl Goetz.

Présenté pour la première fois à Vienne le 21 décembre 1931.

Scénario : Vienne. Dix ans après la guerre. Un homme revient de Russie. Sa mère est morte. Il sauve un enfant et sa photographie paraît dans les journaux. Une femme croit reconnaître son fils et l'installe chez elle. Pour lui assurer un avenir, elle commet une infraction à la loi, heureusement sans conséquence. Maintenant, le doute n'est plus possible ; il n'est pas son fils, mais leurs rapports n'en seront pas modifiés pour autant. « Le grand amour » les a réunis (1).

Broadway et Hollywood commencent à s'intéresser à Preminger et lui font périodiquement des offres qu'il considère avec de plus en plus d'attention. Il se décide à accepter quand Joseph M. Schenck, représentant la 20th Century Fox, vient à Vienne et lui offre de diriger des films. Peu de temps après, Gilbert Miller l'invite aussi à mettre en scène une nouvelle pièce à Broadway. Preminger arrive en Amérique en 1936. Il s'arrête à New-York le temps de mettre en scène « Libelei » pour Miller et arrive à Hollywood. Comme premier contact avec ce nouveau milieu, et ce nouveau pays, il dirige deux petits lms. Peu satisfait du résultat, il retourne à New-York, produit et dirige plusieurs pièces dont « In Time To Come », une reprise de « Outward Bound » et « Margin For Error » dont il tient le premier rôle.

Il revient à Hollywood en 1941. Acteur dans *The Pied Piper*, il dirige et joue *Margin For Error* et interprète un autre rôle dans *They Got Me Covered*.

A quelqu'un qui lui demandait un jour si, étant donné sa double activité de producteur et de metteur en scène, il avait parfois des discussions avec lui-même, Preminger répondit : « Je ne connais aucun producteur qui serait aussi souvent d'accord avec moi sur mon travail de metteur en scène, et je ne connais aucun metteur en scène qui aurait une telle compréhension de mes problèmes de producteur ».

Avant *Laura* qu'il considère comme son premier film Otto Preminger tourne pour la Twentieth-Century Fox :

1936

UNDER YOUR SPELL

Scénario : Frances Hyland et Saul Elkins d'après des histoires de Bernice Mason et Sy Bartlett. **Musique :** Arthur Schwartz et Howard Dietz. **Int. :** Lawrence Tibbet, Gregory Ratoff, Wendy Barrie.

(1) Renseignements communiqués par M. Ludwig Geseke, secrétaire général de la Société Autrichienne des Sciences et de l'Economie du Cinéma.

1937

DANGER LOVE AT WORK

Scénario : James Edward Grant et Ben Markson. **Int. :** Anne Sothorn (Toni), Jack Markson (Henry Mac Morrow), Edward Everett Horton, Mary Boland (Mme Pemberton), Bennie Bartlett (Pemberton Jr.), Walter Catlett (Oncle Alan), John Carradine (Herbert), Etienne Girardot (Mr Pemberton).

1943

MARGIN FOR ERROR

Scénario : Lillie Hayward d'après la pièce de Clara Booth.

1944

IN THE MEANTIME, DARLING 72 mn.

Prod. : Otto Preminger. **Scénario :** Arthur Kobber et Michael Uris. **Ph. :** Joe Mc Donald. **Mus. :** dirigée par Emil Newman. **Int. :** Jeanne Crain, Frank Latimore, Mary Nash, Eugene Pallette, Stanley Prager, Gale Roblins.



1944

LAURA (Laura) Fox 88 mn

Prod. : Otto Preminger. **Scénario :** Jay Druth et S. Hoffenstein d'après un roman de Vera Caspary. **Ph. :** Joseph La Sclle. **Mus. :** David Raksin dirigée par Emil Newman. **Doc. :** Lyle Wheeler, Leland Fuller. **Int. :** Gene Tierney (Laura), Dana Andrews (Mark Mac Pherson), Clifton Webb (Noël Ladecker), Vincent Price (Robert Carpenter), Judith Anderson (Anne Tredwell).

1945

A ROYAL SCANDAL (En Angleterre Czarina) (1) (Scandale à la cour) Fox 94 mn.

Prod. : Ernst Lubitsch. **Scénario :** Edwin Justus Mayer et Bruno Frank d'après la pièce « Czarina » de Lajos Biro et Melchior Lengyel. **Ph. :** Arthur Miller. **Mus. :** Alfred Newman. **Déc. :** Thomas Little, Walter M. Scott. **Int. :** Tallulah Bankhead (L'Impératrice Catherine II), Charles Coburn (le Chancelier), Anne Baxter (Comtesse Anna Jaschikoff), William Eythe (Lieutenant Alexei Chernoff), Vincent Price (Marquis de Fleury), Sig Ruman (Général Ronsky), Misha Auer (Capitaine Sukov), Vladimir Sokoloff (Malakoff), Mikhail Rasumny, Grady Sutton, Don Douglas, Egon Brecher.

(1) Nous mettons les titres anglais et belges, quand ils diffèrent des titres américains et français, afin de faciliter la toujours hypothétique prospection cinéphilique.

1945

T WORK

Edward Grant et Ben M. ...
Southern (Toni), Jack ...
y), Edward Everett ...
Pemberton), Bennie ...
alter Catlett (Ond ...
ierbert), Etienne ...

OR

ayward d'après la pièce

DARLING 72 mn

nger. Scénario : ...
is. Ph. : Joe Mc ...
l Newman. Int. : ...
Mary Nash, Eugene ...
Gale Roblins.

★

3 mn

r. Scénario : Jay ...
ès un roman de ...
a Shelle. Mus. : ...
Newman. Déc. : ...
Int. : Gene ...
(Mark Mac ...
decker), Vincent ...
dith Anderson

in Angleterre ...
our) Fox 94 mn.

Scénario : Edwin ...
Frank d'après la ...
o et Melchior ...
is. : Alfred ...
alter M. Scott ...
opératrice Catharina ...
ncelcier), Anne ...
soff), William ...
noff), Vincent ...
Ruman (Gen ...
apitaine Sukov ...
, Mikhail ...
las, Egon ...

tres anglais et ...
es américaines ...
toujours hypocris

1945 FALLEN ANGEL (En Belgique : Anges déchus)

(Crime passionnel) Fox 97 mn
Prod. : Otto Preminger. Scénario : Harry Klei-
ber d'après un roman de Marty Holland. Ph. :
Joseph La Shelle. Mus. : David Raksin dirigée
par Emil Newman. Déc. : Lyle Wheeler, Leland
Fuller. Int. : Alice Faye (June Mills), Dana
Andrews (Eric Stanton), Linda Darnell (Stella),
Charles Bickford (Mark Judd), Anne Revere
(Clara Mills), Bruce Cabot (Dave Atkins), John
Carradine (Madley), Percy Kilbride (Pop), Olin
Howlin (Joe Ellis), Guss Glassmire, Leila
Kinney, Jimmy Conlin, Horace Murphy, Mar-
Mc Intyre, Garry Owen, Paul Farmer, Paul Burns, Herb
thy Wentworth, Paul Parmer, William Haade, Chick
Ashley, Stymie Beard, William Strang, Max
Collins, Dorothy Adams, Harry Strang, Max
Wagner.

1946 CENTENNIAL SUMMER (Inédit en France.

En Belgique : Quadrille d'amour) Fox 102 mn.
Prod. : Otto Preminger. Scénario : Michael
Kanin d'après un roman de Albert E. Idell.
Ph. : Ernest Palmer (Technicolor). Chansons
de Jerome Kern, Oscar Hammerstein, Leo Robin,
E.Y. Harburg. Mus. : dirigée par Alfred New-
man. Int. : Linda Darnell, Jeanne Crain,
Cornel Wilde, William Eythe, Walter Brennan,
Constance Bennett, Dorothy Gish, Barbara Whi-
ting, Larry Stevens, Kathleen Howard, Buddy
Swan, Charles Dingle, Avon Long, Gavin Gor-
don, Eddie Dunn, Lois Austin, Harry Strang,
Frances Morris, Reginald Sheffield, William
Frambes, Paul Everton, James Metcalfe, John
Farrell, Billy Wayne, Robert Malcom, Edna Hol-
land, Ferris Taylor, Winifred Harris, Rodney
Bell, Clancy Cooper.

1947 FOREVER AMBER (Ambre) Fox 140 mn.

Prod. : William Pelberg. Scénario : Philip
Dunne, Ring Lardner Jr et Jerome Cady d'après
un roman de Kathleen Windsor. Ph. : Leon
Shamroy (Technicolor). Mus. : David Raksin
dirigée par Alfred Newman. Déc. : Thomas
Little, Walter M. Scott. Int. : Linda Darnell
(Ambre), Cornel Wilde (Bruce Carlton), Richard
Greene (Lord Almsbury), George Sanders (Le
Roi Charles II), Glenn Langan (Capitaine Rex
Morgan), Richard Haydn (Comte de Radcliffe),
John Russell (Jack Le Noir), Jane Ball (Co-
ver), Leo G. Carrol, Jessica Tandy, Anna Re-
wycherly, Alma Kruger, Edmond Breon, Alan
Napier.

1947 DAISY KENYON (Femme ou maîtresse)

Fox 99 mn.
Prod. : Otto Preminger. Scénario : David
Hertz d'après un roman de Elizabeth Janeway.
Ph. : Leon Shamroy. Mus. : David Raksin diri-
gée par Alfred Newman. Déc. : Thomas Little,
Walter M. Scott. Int. : Joan Crawford (Daisy),
Dana Andrews (Dan O'Mara), Henry Fonda
(Pierre Lafan), Ruth Warrick (Lucile O'Mara),
Peggy Ann Garner (Rosemonde O'Mara), Connie
Marshall (Mariette O'Mara), Marthe Stewart

(Marie), Nicholas Joy (Coverly), Art Baker,
Robert Karnes, John Davidson, Charles Mere-
dith, Roy Roberts, Griff Barnett, Tito Vuolo.

1948 THAT LADY IN ERMINE (La dame au man-

teau d'hermine) Fox 89 mn.
Prod. : Ernst Lubitsch. Scénario : Samson
Raphaelson d'après une opérette de Rudolph
Schanzer et E. Welisch. Ph. : Leon Shamroy
(Technicolor). Mus. : Leo Robin (pour les pa-
roles), Frederick Hollander dirigée par Alfred
Newman. Cost. : René Hubert. Chorégraphie
de : Hermes Pan, Al Teitelbaum. Int. : Betty
Grable (Angelina et Francesca), Douglas Fair-
banks Jr (Le Colonel et le Duc), Cesar Romero
(Mario), Walter Abel (Major Horvath et Ben-
venuto), Reginald Gardiner (Alberto), Harry
Davenport (Luigi), Virginia Campbell, Harry
Bissell.

1949

THE FAN (Inédit en France) Fox 79 mn.

Prod. : Otto Preminger. Scénario : Walter
Reisch, Dorothy Parker, Ross Evans d'après la
pièce « Lady Windermere's Fan » d'Oscar Wilde.
Ph. : Joseph La Shelle. Mus. : Daniele Amfi-
theatrof dirigée par Alfred Newman. Int. :
Jeanne Crain, Madeleine Carroll, George San-
ders, Richard Greene, Martita Hunt, John Sut-
ton, Hugh Dempster, Richard Ney, Virginia Bur-
dowall, Hugh Murray, Frank Elliott, John Bur-
ton, Trevor Ward, Randy Stuart, Patricia Wal-
ker, Eric Noonan, Winifred Harris, Alphonse
Martell, Felippa Rock, Colin Campbell, Terry
Kilburn, Tempe Pigott.

1949

WHIRLPOOL (Le mystérieux Dr Korvo) (En

Belgique : Le gouffre) Fox 97 mn.
Prod. : Otto Preminger. Scénario : Ben Hecht
(sous le pseudonyme de Lester Barstow) et An-
drew Solt d'après un roman de Guy Endore.
Ph. : Arthur Miller. Mus. : Davis Raksin dirigée
par Alfred Newman. Déc. : Thomas Little, Wal-
ter M. Scott. Cost. : Oleg Cassini. Int. : Gene
Tierney (Ann Sutton), Richard Conte (Dr Bill
Suton), Jose Ferrer (David Korvo), Charles
Bickford (Lieutenant de police Colton), Barbara
O'Neil (Theresa Randolph), Eduard Franz (Mar-
tin Avery), Constance Collier (Tina Cosgrove),
Fortunio Bonanova (Feruccio), Ruth Lee (Miss
Hall), Ian Mac Donald, Bruce Hamilton, Alex
Gerry, Larry Keating, Mauritz Hugo, John Tre-
bach, Myrtle Anderson, Larry Dobkin, Jane Van
Duser, Nancy Valentine, Clancy Cooper, Eddie
Dunn, Randy Stuart, Helen Wescott, Mack Wil-
liams, Howard Negley, Robert Faulk, Charles
J. Flynn.

1950

WHERE THE SIDEWALK ENDS (En Belgique :

La Pègre) (Mark Dixon Détective)
Fox 95 mn.
Prod. : Otto Preminger et Frank P. Rosenberg.
Scénario : Ben Hecht d'après un roman de
William L. Stuart. Ph. : Joseph La Shelle. Mus. :
Cyril Mockridge dirigée par Lionel Newman.
Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott. Cost. :
Oleg Cassini. Int. : Dana Andrews (Mark Dixon),

Gene Tierney (Morgan Taylor), Garry Merrill (Scalise), Bert Freed (Klein), Tom Tully (Jiggs Taylor), Karl Malden (Lieutenant Thomas), Ruth Donnelly (Martha), Craig Stevens (Ken Payne), Robert Simon (Inspecteur Foley), Harry von Zell, Don Appell, Neville Brand, Grace Mills, Lou Krugman, David Mc Mahon, David Wolfe, Steve Roberts, Phil Tully, Ian Mac Donand, John Close, John Mc Guire, Lou Nova, Oleg Cassini, Louise Lorimer, Lester Sharpe, Chili Williams, Robert Foulke, Eda Reiss Merin, Mack Williams, Duke Watson, Clancy Cooper, Bob Evans, Joseph Granby, Charles J. Flynn, Larry Thompson.

1951
THE THIRTEENTH LETTER (Inédit en France)
Fox 85 mn.

Prod. : Otto Preminger. Scénario : Howard Koch d'après un scénario de Louis Chavance pour Le Corbeau de H.-G. Clouzot. Ph. : Joseph La Shelle. Mus. : Alex North dirigée par Lionel Newman. Déc. : Thomas Little, Walter M. Scott. Cost. : Charles Le Maire, Edward Stevenson. Int. : Linda Darnell (Denise), Charles Boyer (Dr Laurent), Michael Rennie (Dr Pearson), Constance Smith (Cora Laurent), Françoise Rosay (Mme Simms), Judith Evelyn (Sœur Marie), Guy Sorel (Robert Helier), June Hedin (Rochelle), Paul Guevremont, Georg Alexander, J. Leo Gaynon, Ovila Legare.

1952
ANGEL FACE (En Belgique : Infernale beauté)
(Un si doux visage) R.K.O. 90 mn.

Prod. : Howard Hughes. Scénario : Frank Nugent et Oscar Millard d'après un sujet de Chester Erkin. Ph. : Harry Stradling. Mus. : Dimitri Tiomkin dirigée par C. Bakaleinikoff. Déc. : Darrell Silvera, Jack Mills. Int. : Robert Mitchum (Franck Jessup), Jean Simmons (Diana Tremayne), Mona Freeman (Mary), Herbert Marshall (Mr Tremayne), Leon Ames (Fred Barrett), Barbara O'Neil (Mme Tremayne), Kenneth Tobey (Bill), Raymond Greenleaf (Arthur Vance), Griff Barnett (Le juge), Robert Gist (Miller), Jim Backus (Judson).

1953
THE MOON IS BLUE (En Belgique : La vierge sur le toit) (La lune était bleue) United Artists 99 mn.

Prod. : Otto Preminger et F. Hugh Herbert. Scénario : F. Hugh Herbert d'après sa pièce (montée sur scène par Richard Aldrich, Richard Myers et Otto Preminger). Ph. : Ernest Laszlo. Mus. : Herschel Burke Gilbert. Déc. : Nicoletti Remisoff. Cost. : Don Loper. Int. : Maggie Mac Namara (Patty), William Holden (Don), David Niven (David Slater), Tom Tully (O'Neill), Dawn Addams (Cynthia), Gregory Ratoff (Chauffeur de taxi), Fortunio Bonanova.

Parallèlement et avec la même équipe technique fut tournée en même temps, une version allemande « **DIE JUNGFRÄU AUF DEM DACH** » avec dans les trois principaux rôles : Johanna Matz, Hardy Kruger, Johannes Heesters. Dawn Addams jouait son rôle dans les deux versions. A noter que le couple vedette de la version allemande (Johanna Matz, Hardy Kruger) figurait aux derniers plans de la version américaine.

1954
RIVER OF NO RETURN (Rivière sans retour)
Fox 91 mn.

Prod. : Stanley Rubin. Scénario : Frank Fen-ton d'après une histoire de Louis Lantz. Ph. : Joseph La Shelle (Technicolor, cinémascope). Mus. : Cyril Mockridge dirigée par Lionel Newman. Déc. : Walter M. Scott et Chester New. Cost. : Charles Le Maire. Chorégraphie : Jack Cole. Int. : Robert Mitchum, Rory Calhoun (Harry Weston), Tommy Rettig (Mark), Murvyn Vye (Colby), Douglas Spencer (Benson), Ed Hinton (Un Joueur), Don Beddoe (Ben), Edmund Cobb, Will Wright (Marchand), Hall Bayler (Punck), Claire Andre, Jack Mather, Jarma Lewis.

1955
CARMEN JONES (Inédit en France)
Fox 107 mn.

Prod. : Otto Preminger. Scénario : Harry Kleiner d'après une opérette d'Oscar Hammerstein tirée d'un opéra-comique de Meilhac et Halévy d'après Prosper Mérimée. Ph. : Sam Leavitt (De Luxe color, cinémascope). Mus. : Herschel Burke Gilbert d'après Georges Bizet. Déc. : Edward L. Ilou. Int. : Dorothy Dandridge (Carmen), Harry Belafonte (Joe), Olga James (Cindy Lou), Pearl Bailey (Frankie), Diahann Carroll (Myrt), Roy Glenn (Rum), Nick Stewart (Dinck), Joe Adams (Husky), Brock Peters (Sergeant Brown), Sandy Lewis (Bone), Mauri Lynn (Sally), De Forest Covan (Trainer); et les voix de : Le Vern Hutcherson (Joe), Marilyn Horne (Carmen), Marvin Hayes (Husky).

1955
THE COURT-MARTIAL OF BILLY MITCHELL
(Condamné au silence) (En Angleterre : One man mutiny) Warner 100 mn.

Prod. : Milton Sperling. Scénario : Milton Sperling et Emmet Lavery d'après une histoire vécue de W. Mitchell. Ph. : Sam Leavitt (Warnercolor, cinémascope). Mus. : Dimitri Tiomkin. Déc. : William Kuelh. Cost. : Howard Shoup. Int. : Gary Cooper (Billy Mitchell), Charles Bickford (Général Guthrie), Ralph Bellamy (Frank Reid), Rog Steiger (Commandant Allan Gullion), Elizabeth Montgomery (Margaret Lansdowne), Fred Clark (Colonel Moreland), James Daly (Colonel Herbert White), Jack Lord (Com. Z. Lansdowne), Peter Graves (Capitaine Elliot), Darren Mc Gavin (Russ Peters), Robert Simon (Amiral Gage), Charles Dingle (Sénateur Fullerton), Dayton Lummis (Général Mac Arthur), Tom Mc Kee (Capitaine Eddie Rickenbacker), Steve Roberts (Major Carl Spaatz), Herbert Heyes (Général John J. Pershing), Robert Brubaker (Major H.H. Arnold), Phil Arnold (Fiorello La Guardia), Ian Wolfe (Le Président Calvin Coolidge), Will Wright (Amiral William S. Sims), Steve Molland (Stu Stewart), Adam Kennedy (Yip Ryan), Manning Ross (Ted Adams), Carleton Young (L'aide de camp du Général Pershing).

1956
THE MAN WITH THE GOLDEN ARM
 (L'homme au bras d'or) United Artists
 119 mn.

Prod. : Otto Preminger. Scénario : Walter Newman, Lewis Meltzer d'après un roman de Nelson Algren. Ph. : Sam Leavitt. Mus. : Elmer Bernstein. Déc. : Joe Wright. Générique : Saül Bass. Int. : Frank Sinatra (Frankie), Eleanor Parker (Zosch), Kim Novak (Molly), Arnold Stang (Sparrow), Darren Mc Gavin (Louie), Robert Strauss (Schwiefka), George Mathews (Williams), John Conte (Drunky), Doro Merande (Vi), George E. Stone (Markette), Leonid Kinskey, Emil Meyer, Shorty Rogers, Shelly Manne, Frank Richards, Ralph Neff, Ernest Rutherford, Martha Wentworth, Jerry Barclay, Leonard Bremen, Paul Burns, Charles Seel, Will Wright, Tommy Hart, Frank Marlowe, Joe Mc Turk.

1957
SAINT JOAN (Sainte Jeanne) United Artists
 110 mn.

Prod. : Otto Preminger. Scénario : Graham Greene d'après une pièce de G.B. Shaw. Ph. : Georges Périnal. Mus. : Mischa Spoliansky. Déc. : Roger Furse. Cost. : John Mc Corry. Générique : Saül Bass. Int. : Richard Widmark (Le Dauphin), Richard Todd (Dunois), Jean Seberg (Jeanne), Anton Walbrook (L'évêque Cauchon), John Gielgud (Warwick), Félix Aylmer (L'inquisiteur), Harry Andrews (Jean de Sigumbar), Barry Jones (Courcelles), Finlay Currie (L'Archevêque de Reims), Bernard Miles (Le bourreau), Patrick Barr (La Hire), Kenneth Haigh (Frère Martin), Archie Juncan (Beaudricourt), Margot Grahame (Duchesse de la Trémoille), Francis de Wolff (La Trémoille), Victor Maddern (Un soldat anglais), David Oxley (Gilles de Rais).

1957
BONJOUR TRISTESSE (Bonjour Tristesse) Columbia 93 mn.

Prod. : Otto Preminger. Scénario : Arthur Laurents d'après un roman de Françoise Sagan. Ph. : Georges Périnal (Technicolor, cinémascope). Mus. : Georges Auric. Déc. : Georges Petitot. Générique : Saül Bass. Int. : Deborah Kerr (Anne), David Niven (Raymond), Jean Seberg (Cécile), Mylène Demongeot (Elsa), Geoffrey Horne (Philippe), Elga Andersen (Denise), Jean Kent (Madame Lombard), Roland Culver (Monsieur Lombard), David Oxley (Jacques), Remy Burnham (Hubert), Tutte Lemkow (Pierre Schube), Evelyn Eifel, Juliette Gréco.

1958
PORGY AND BESS (Inédit en France)
 Columbia 136 mn.

Prod. : Samuel Goldwyn. Scénario : N. Richard Nash d'après une pièce de Du Bose et Dorothy Heyward. Ph. : Léon Shamroy (Technicolor, Todd A.O.). Mus. : George Gershwin dirigée par André Previn. Chorégraphie : Hermes Pan. Int. : Sidney Poitier (Porgy), Dorothy Dandridge (Bess), Sammy Davis Jr (Sportin'Life), Pearl Bailey (Maria), Brock Peters (Crown), Earl Jackson (Mingo), Helen Thigpen (Straw-

berry woman), Leslie Scott, Diahann Carroll, Ruth Attaway, Claude Akins, Clarence Muse, Everdine Wilson, Joel Fluellen, Moses La Marr, Margaret Hairston, Ivan Dixon, Antoine Duroseau, Vince Townsend Jr, William Walker, Roy E. Glenn Sr., Maurice Manson.

1959

ANATOMY OF A MURDER (Autopsie d'un meurtre) Columbia 160 mn.

Prod. : Otto Preminger. Scénario : Wendell Mayes d'après un roman de Robert Traver. Ph. : Sam Leavitt. Mus. : Duke Ellington. Déc. : Boris Leven. Générique : Saül Bass. Int. : James Stewart (Paul Biegler), Lee Remick (Laura Manion), Ben Gazzara (Lieutenant Manion), Joseph H. Welsch (Juge Weaver), Kathryn Grant (Mary Pilant), Arthur O'Connell (Parnell McCarthy), Eve Arden (Maida), George C. Scott (Claude Dancer), Brooks West (Mich Lodwick), Orson Bean (Dr Smith), John Qualen (Sulo), Murray Hamilton (Paquette), Russ Brown (Lemon), Don Ross (Miller), Jimmy Conlin (Madigan), Ned Weaver (Dr Roschid), Ken Lynch (Sergent Durgo), Joseph Kearns (Mr. Burke), Howard Mc Near (Dr Dompliere), Duke Ellington (Pie Eye).

1960

EXODUS (Exodus) United Artists 212 mn.

Prod. : Otto Preminger. Scénario : Dalton Trumbo d'après un roman de Léon Uris. Ph. : Sam Leavitt (Technicolor, superpanavision 70). Mus. : Ernest Gold. Déc. : Richard Day. Cost. : Joe King, May Walding, Margo Slater. Générique : Saül Bass. Int. : Paul Newman (Ari Ben Canaan), Eva Maria Saint (Kitty Fremont), Ralph Richardson (Général Sutherland), Peter Lawford (Major Caldwell), Lee J. Cobb (Barak Ben Canaan), Sal Mineo (Dov Landau), John Derek (Taha), Hugh Griffith (Mandria), Gregory Ratoff (Lakavitch), Felix Aylmer (Dr Lieberman), David Opatoshu (Akiva), Jill Haworth (Karen), Marius Goring (Von Storch), Alexandra Stewart (Jordana), Michael Wager (David), Martin Benson (Mordekai), Paul Stevens (Reuben), Betty Walker (Sarah), Martin Miller (Dr Odenheim), Victor Maddern (Sergent de police), George Maharis (Yaov), John Crawford (Hank), Samuel Segal (Propriétaire), Dahn Ben Amotz (Uzi), Ralph Truman (Colonel), Peter Madden (Dr Clement), Joseph Furst (Avidan), Paul Stassino (Chauffeur), Marc Burns (Lieutenant O'Hara), Esther Reichstadt (Mme Hirshberg), Zeporah Peled (Mme Frankel), Philo Hauser (Novak).

— Le 5 septembre 1961, Otto Preminger commence à tourner (à Washington) :

ADVISE AND CONSENT
 Columbia

Prod. : Otto Preminger. Int. : Henry Fonda, Charles Laughton, Walter Pidgeon, Don Murray, Peter Lawford, Gene Tierney, Franchot Tone, Lew Ayres, Burgess Meredith, George Grizzard, Eddie Hodges, Paul Ford, Mort Sahl, Michèle Montau.
 (Filmographie établie par Jacques Loucelles.)

JOURNAL DU MOIS

FILMS

DIAMANTS SUR CANAPÉ

(*BREAKFAST AT TIFFANY'S*)

Depuis dix années a pris forme en France et pratiquement dans les principales capitales européennes une reconversion complète du public cinématographique. Il n'est pas question de recenser ici les motifs de cette reconversion mais de reconnaître qu'elle permet aujourd'hui de sensibiliser le public beaucoup plus rapidement sur des personnalités nouvelles et de créer des courants commerciaux sans rapport avec ceux de l'avant guerre. Il demeure que l'unique façon de solliciter le public est de le violenter et qu'entretenu par la presse dans ce sentiment il lui est difficile de reconnaître l'intelligence ou l'ambition sous les apparences de la modestie. Ainsi une forme de modestie existe chez Mankiewicz et Hawks qui finalement trompe la presse mondiale sur l'exacte nature de leurs propos. Les films de Blake Edwards, et *Breakfast at Tiffany's* davantage que *The Perfect Furlough*, sont eux aussi jugés à Paris bien plus sur cette modestie que sur leur intelligence.

Comment reconnaître l'intelligence d'un cinéaste ? Question invraisemblable étant donné le contexte invraisemblable où elle est à chaque fois posée. Mais Blake Edwards qui conclut une scène de nerfs d'Audrey Hepburn par le plan d'un chat projeté sur une fenêtre comme jamais aucun chat ne fut projeté, ne peut être ni un sot ni un fou. Son intelligence est dans ce que son travail de metteur en scène est toujours en porte à faux par rapport à ce qui est montré. Il ne s'agit pas de défaillance mais, sinon du principe même, du moins de la réalité de toute mise en scène. Mettre en scène ce n'est pas maîtriser la réalité, mais mieux se maîtriser devant la réalité. Il y a dans *Breakfast* une grande fausseté très consciemment entretenue et qui se manifeste d'une part dans le fait que tout ce qui est traditionnel est absolument respecté et épuisé, d'autre part dans l'irritation éprouvée à cette tâche. Suivant *The Perfect Furlough*, *Breakfast* reconnaît le même mouvement mais contrarié et c'est de cette contrariété que naît la force. Cette force, ou si l'on veut cette volonté de rester conscient est maintenue non pour mettre en question la tradition mais pour une plus grande expression de la tradition.

Pour mettre en scène il faut être décidé à aller très loin dans l'expression de la réalité. Un metteur en scène est un homme d'une liberté totale. C'est-à-dire qu'il faut s'effacer complètement devant la réalité et rester le centre de cette connaissance. Ce n'est pas une théorie mais l'expérience même de ce travail. Et c'est finalement une théorie car l'idée même de ce projet est impossible. C'est pourquoi et sans qu'il puisse en être autrement les grands films seront seulement des films très modestes où le metteur en scène se trahit.

Marc C. BERNARD.

BREAKFAST AT TIFFANY'S (Diamants sur Canapé), film américain en Technicolor de Blake Edwards. **Scénario** : George Axelrod d'après la nouvelle de Truman Capote. **Interprétation** : Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Buddy Ebsen, José-Luis de Vilallonga, Mickey Rooney. **Production** : Martin Jurow et Richard Shepherd. **Distribution** : Paramount Pictures Corp.

TIR AU FLANC 62

TIR AU FLANC 62 est une vaudeville troupier 1900 joué en costumes modernes. La mécanique comique du film se réfère plus aux canons d'un genre qu'à une série d'observations récentes. A une époque où, dans la mythologie militaire, le casse-pipe a remplacé le balai à chiottes, il est préférable d'éviter la transcendance tragique des données réalistes si l'on ne veut pas insuffler un humour macabre à ce qui doit se contenter des artifices traditionnels de la gauloiserie. Claude de Givray s'en est tenu à l'éthique habituelle de la vie de garnison : la vie civile n'est pas si vile que ça : il faut tirer de l'armée tout ce qu'elle ne vous tire pas dans les pattes. La plus vilaine fille du monde ne peut donner que ce qu'on lui prend.

Il n'y a pas dans **TIRE AU FLANC** de scénario perceptible. La méthode de Claude de Givray participe d'un cinéma de formulation spontanée. Godard disait que ce qui l'intéresse, ce n'est pas d'écrire des scénarios, mais de faire des films. Un script bien construit apparaît comme une préméditation morbide. **TIRE AU FLANC** est une succession incohérente de digressions qui forment, au-dessus d'un canevas anecdotique résumable en quelques lignes, la trame architecturale de l'ensemble. Cette manière (qui fut celle du burlesque) garantit à une comédie son épiphénomène indispensable : la désinvolture. Elle ne lui assure pas sa substance qui, dans la majorité des cas, ne peut provenir que d'un travail patient et longuement mené.

Comme **LES GODELUREAUX**, **TIRE AU FLANC 62** est une esquisse. Un premier jet livré à titre de travail définitif. Il est impossible d'évaluer Claude de Givray sur ce film. Pas plus qu'on ne pourrait juger un romancier sur la lecture d'un de ses brouillons.

Jean CURTELIN.

TIRE AU FLANC 62. — **Distribution** : Rank Organisation. — **Production** : Les Films du Carrosse — Sedif. **Scénario, adaptation et dialogue de** : Mouezy-Eon, François Truffaut et Claude de Givray, d'après la pièce de Mouezy-Eon et Sylvane. — **Photographie** : Raoul Coutard. — **Musique** : J.M. Defaye et Ricet-Barrier. — **Interprétation** : Ricet-Barrier (Le Chauffeur), Christian de Tilière (Le jeune aristocrate), Serge Davri (Le colonel), Jacques Balutin (Le caporal), Bernadette Lafont (Bernadette Lafont), Annette Augay, « Petit Bobo », Annie Lefebure. — **Co-réalisation** : François Truffaut. — **Mise en scène** : Claude de Givray.

LE CID

Nulle part Anthony Mann n'est tenu pour un grand maître. L'estime modérée qu'on lui voue généralement lui a jusqu'à présent évité la belle descente en ville réservée à des « auteurs » trop tôt célébrés. Il faut dire que lui-même s'emploie d'un western à l'autre à maintenir l'expression d'une générosité et d'une santé morale indéniablement toniques. Mann est un honnête homme. Il y a dans son approche abrupte du personnage une force toute naturelle qui emporte la conviction. Vertu d'une franchise qui ne trouve son plein emploi que dans le western. C'est dans l'Ouest que Mann peut affronter les débats virils qui le passionnent. C'est là qu'il se sent en pleine possession d'un lyrisme écartelé entre les éclats d'une violence insoutenable et la paix qui sourd des paysages.

Que les films de Mann ne concernent pas l'essence même de l'art cinématographique, je veux bien en convenir (surtout à PRESENCE DU CINEMA). Il n'empêche que ces films nous atteignent de leur pouvoir de sympathie. *L'Appât*, *L'Homme de la plaine*, *L'Homme de l'Ouest* sont des westerns efficaces où l'expression ne se dérobe jamais au regard. L'inspiration nerveuse et drue d'Anthony Mann élimine toute graisse superflue. Je ne vois pas en dehors de Hawks et de Walsh, de metteurs en scène à lui opposer sur le plan du western.

Le voici, comme beaucoup d'autres, à l'épreuve du grand spectacle historique. Première remarque : il a cru au *Cid* au moins autant qu'il s'est désintéressé de *La Ruée vers l'Ouest*. Rendons ici hommage à la qualité technique de son travail sans pour autant nous dissimuler son échec relatif dans le grand spectacle proprement dit. Le tournoi, les batailles, les déploiements de figuration sont réglés avec goût, chaque plan est travaillé avec précision, mais sans originalité réelle.

L'intérêt et la beauté du film sont ailleurs. Mann s'est attaché avant tout à la peinture de personnages dans une perspective de toute évidence shakespearienne. Il n'est pas loin par moments d'atteindre le but visé. Grâce à Charlton Heston surtout. Admirable d'acuité, d'énergie naturelle, seigneur entre les histrions, Heston impose l'évidence d'une beauté morale, à quoi justement visait Anthony Mann. Ses gestes, son regard, ses colères ont quelque chose de décisif. Il faut avoir assisté à son emportement dans la scène où il force le roi à jurer qu'il n'est pour rien dans le meurtre de son frère. Il faut l'avoir vu marcher vers son compagnon de lutte et lui donner l'accolade. Il faut l'avoir vu, enfin, chevaucher fiévreusement devant ses soldats en criant que son premier devoir est de défendre sa femme et ses enfants.

Dans ces moments-là, *Le Cid* est un très grand film. Un certain niveau est atteint où l'on respire à grands traits. Que nous importe alors d'autres faiblesses si, par instants, Anthony Mann, à force de générosité, a su appréhender la dimension héroïque.

Claude-Jean PHILIPPE.

EL CID. (*Le Cid*). — Allied Artists. — Distribution : Prodis, 180 mn. — Production : Samuel Bronston (et Dear Film). — Scénario : Frederic M. Franck et Phil Yordan. — Photographie : Robert Krasker (70 mm. — Super technirama — technicolor). — Musique : Miklos Rozsa. — Décor : Venerio Colasanti et John Moure. — Interprétation : Charlton Heston (Rodrigo Diaz), Sophia Loren (Chimène), Raf Vallone (Ordonez), Ralf Truman (Le roi Ferdinand), Gary Raymond (Sancho), John Fraser (Alfonso), Geneviève Page (Urraca), Andrew Cruickshank (Gormaz), Michael Hordern (Don Diego), Gérard Tichy (Le roi Ramiro), Christopher Rhodes (Don Martin), Hurd Hatfield (Arias), Massimo Serato (Fanez), Carlo Giustini (Bermudez), Douglas Wilmer (Moutamin), Frank Thring (Al Kadir), Herbert Lom (Ben Yussuf).

le minotaure

TOUS LES LIVRES DE CINÉMA

ODE. 73-02

2, rue des beaux-arts, paris-6^e

ODE. 73-02

LA LIBRAIRIE DU PALIMUGRE

C.C.P. PARIS 3895-68

15, rue Visconti, Paris-VI^e

MÉDICIS 05-29

LIVRES RARES - CURIOSA - SURREALISME

CATALOGUES PÉRIODIQUES GRATUITS SUR DEMANDE

TRIBUNE LIBRE POUR LES PROBLEMES POLITIQUES ET ECONOMIQUES
INTERNATIONAUX. ARTICLES ET DOCUMENT SUR LA YUGOSLAVIE

Revue de la Politique Internationale

EDITEUR : Union des Journalistes de Yougoslavie

Paraît tous les 15 jours en :

SERBO-CROATE
FRANÇAIS

ANGLAIS
ALLEMAND

RUSSE et
ESPAGNOL

ABONNEMENTS :

1 an NF 16
6 mois NF 9
Prix du numéro NF 1
(Payable en monnaie nationale)

REDACTION ET ADMINISTRATION :

« REVUE DE LA POLITIQUE INTERNATIONALE »

BOITE POSTALE 413

G. JOVANOVA 16/III

BELGRADE YUGOSLAVIE

SPECIMEN GRATUIT SUR DEMANDE

PRÉSENCE DU CINÉMA

publiera dans son numéro de Mars 1962

Télévision : Nouvelles tendances

par

Alain BOUDET, Gaston BOUNOURE
J.-C. BRINGUIER, Jacques KRIER, Claude SANTELLI

Introduction à Don Weis

par Gérard LEGRAND

Passé et Avenir de Claude Sautet

par Jean CURTELIN

PRÉSENCE DU CINÉMA PARAÎT RÉGULIÈREMENT TOUS LES MOIS

Directeur-Gérant : Jean CURTELIN

PRIX : 4 NF

Imp. de Nesle, 8, r. de Nesle 6^e - ODE 96.63